This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 983,128

ie

dee im Drama

i ~ Goethe ~ Schiller

Grillparzer ~ Kleist ~

Dr. Michael Lex

PROPERTY OF THE
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Die Idee im Drama

bei Goethe, Schiller Grillparzer, Kleist

Von

Dr. Michael Lex

München 1904
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

832
L68

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Goethe.

1. Theoretisches 20
2. Götz. Egmont 23
3. Clavigo. Stella. Die Geschwister 31
4. Iphigenia. Torquato Tasso. Die natürliche Tochter . 37
5. Faust.
   - Methode. Allgemeines 60
   - Historisches 77
   - Der poetische Reif. Die Idee 96

Schiller.

1. Jugenddramen 133
2. Don Carlos 146
3. Schillers Theorie 150
4. Wallenstein. Die Malteser 155
5. Maria Stuart. Jungfrau von Orléans. Braut von Messina 176
6. Tell. Demetrius. Warbeck 194

Grillparzer.

1. Die Ahnfrau 205
2. Sappho. Des Meeres und der Liebe Wellen. Der Traum ein Leben 211
3. Das goldene Vließ 223
4. Weh dem, der lügt! 231
5. Ottokars Glück und Ende 234
6. Grillparzers Theorie 239
7. Ein treuer Diener seines Herrn. Die Jüdin von Toledo 244
8. Bruderzwist. Libussa 251

149730

Kleist.

1. Allgemeines 259
2. Die Schroffensteiner 260
3. Penthesilea 267
4. Amphitryon. Der zerbrochene Krug 272
5. Robert Guiskard 280
6. Das Kätchen von Heilbronn 281
7. Die Hermannsschlacht. Prinz von Homburg 286

Schluß 299

Einleitung.

Begriff.

Zunächst: Was ist die Idee im Drama? Diese Frage zu beantworten, scheint schwer, schwerer als irgend ein Punkt der folgenden Abhandlung. Ausdrücke zur Erklärung bieten sich zwar manche, aber kaum einer, der die Sache trifft. Es ist darum geraten, ungenügende Erklärungen vorwegzunehmen.

Also: Die Idee *im* Drama ist nicht notwendig der Plan *zum* Drama, gleichviel, ob dieses erst beabsichtigt oder schon vollendet ist. Die deutsche und auswärtige Literatur enthält nicht wenig Dramen von höchster Wirksamkeit und voll poetischen Gehalts, abgerundet und sichtlich nach einem Plane gearbeitet, — die aber dem Nachweis einer Idee die größten und immer neue Schwierigkeiten entgegensetzen: Hamlet und Lear von Shakespeare, Torquato Tasso von Goethe, Bruderzwist und Jüdin von Toledo von Grillparzer. Daraus folgt, daß wir zu einem Drama den Plan vom Dichter selbst bezeichnet haben können, ohne irgendwie über die Idee unterrichtet zu sein. Grillparzer z. B. hat 1824 zu der allerdings erst viel später ausgeführten Jüdin von Toledo[1]) den Plan in folgenden Worten niedergeschrieben: Trauerspiel. Die Geschichte Alonso des Guten aus Kastilien und jener Rahel, die ihn nicht ohne

[1]) Cottasche Bibliothek der Weltliteratur. Grillparzers sämtl. Werke, 9. Bd. S. 220.

Verdacht der Zauberei so lange umstrickt und die zuletzt von den Großen des Reichs im Einverständnis mit der Königin ermordet wurde. — Die folgenden Sätze sind nur die genauere Ausführung hiezu, die freilich abbricht mit der Entwicklung des Konflikts. Vermutlich aber hätte der auch im einzelnen ausgeführte Plan so wenig für die Idee gebracht, als das ausgeführte Drama selbst. Im Gegenteil ist möglich, daß Grillparzer das Werk 1824 liegen ließ, weil er zu einer Idee nicht kommen konnte, und es nach 1848 ausführte, nachdem er auf die klare Idee verzichten zu können glaubte.

Umgekehrt können wir über die Idee eines Stückes unterrichtet sein, ohne den Plan zu kennen, wie das bei Goethes Natürlicher Tochter der Fall ist. Denn in der Hauptsache dürfte diese Idee übereinstimmen mit dem Eindruck, den der Dichter aus der Lektüre von Soulavies „Mémoires du regne de Louis XVI“ gewann, mitgeteilt an Schiller im Brief vom 9. März 1802.

Anders bei Schillers Demetrius. Von ihm besitzen wir, abgesehen von den anderthalb ausgeführten Akten, den vollständigen Plan, der aber auch die Idee vollständig gibt. Schiller war eben Ideendichter, und kein Zweifel ist, daß er in der poetischen Gestaltung der Idee das höchste Ziel des Dramatikers sah. Bei ihm fällt der Plan des Stückes mit der Idee zusammen, ähnlich wie in Lessings Nathan. Die Idee zu Ende denken, hieß ihm, den Plan eines Stückes festsetzen. In diesem Sinne schrieb er über Wallenstein — 24. Januar 1797 — an Goethe, er könne ihm jetzt nichts zeigen, weil er mit sich selbst noch nicht im reinen sei, „was er ihm also vorlege, müsse schon sein Ganzes sein, er meine just nicht sein ganzes Stück, sondern seine ganze Idee davon“. Nicht dasselbe hat es zu bedeuten, wenn Goethe — 22. Juni 1797 — über Faust an Schiller schrieb, er wolle das Gedruckte wieder auflösen und mit dem, was schon fertig oder

erfunden sei, in große Massen disponieren, „und so die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee ist", näher vorbereiten. — Goethe meint da nicht die Idee zu Faust im ganzen, über die heute noch nichts ausgemacht ist und nie etwas auszumachen sein wird, auch nicht die Idee zum ersten Teil, sondern den Gedanken zum Plan, d. h. zu jenen Vorgängen, die den Inhalt des Stückes bilden, nicht den im einzelnen ausgeführten Plan.

Auch „Handlung" ist nicht gleichbedeutend mit Idee. In Torquato Tasso[1]) z. B. kommt wohl die Handlung zum Abschluß, aber ohne eine Idee zur Reife zu bringen, und Goethe lehnte es später ausdrücklich ab, eine solche dargestellt zu haben oder nachträglich anzugeben. Dasselbe gilt von Egmont, wenn wir von der Apotheose des schlafenden Egmont durch Klärchens Geist im Schluß der Tragödie vorläufig absehen. Auch Des Meeres und der Liebe Wellen von Grillparzer hat eine abgeschlossene Handlung, aber keine herrschende Idee, wie auch Shakespeares Romeo und Julia nicht. Besonders belehrend ist in dieser Beziehung Kleists Amphitryon. Der griechische Mythus vom thebanischen König, der während seiner Abwesenheit im Krieg von Jupiter in der Gestalt seiner selbst an Alkmene um die Rechte des Eheherrn betrogen wird, zurückgekehrt aber zur Entschädigung die Verheißung der Geburt des Herkules erhält, war schon von Plautus und Molière dramatisch bearbeitet worden. Beide Lustspiele zeigen eine abgeschlossene Handlung, keine Idee. Kleist nun trat an die Bearbeitung des Molièreschen Stückes mit einer Idee heran, zu deren Verwirklichung jedoch der antike Stoff zu viel Hindernisse bot, so daß Goethe vom Stück urteilte, es schieden sich darin Antikes und Modernes mehr, als daß sie sich vereinigten.[2])

[1]) Gespräch mit Eckermann v. 6. Mai 1827.

[2]) Brief an Adam Müller v. 28. August 1807.

Doch ist damit nicht gesagt, daß die Handlung nicht geeignet sei, eine Idee auszudrücken. Sie tut das sehr oft und hat in dieser Beziehung Wesentliches vor der Begebenheit[1]) voraus. Denn die Handlung zeigt Einheit, Abrundung und besteht in der Regel in geradem Fortschreiten; die Idee *ist* Einheit, *fordert* Abrundung, *drängt* zum Fortschreiten. Doch soll damit der Begebenheit nicht durchweg die Fähigkeit abgesprochen sein, eine Idee zu verkörpern. Zudem gibt es zwischen Handlung und Begebenheit so viele Zwischenstufen, daß es im konkreten Fall sehr schwer fallen kann, zu entscheiden, ob das eine oder andere vorliegt. Grillparzers Bruderzwist und Treuer Diener enthalten jedenfalls mehr eine Begebenheit als eine Handlung und es scheint, daß die Schwierigkeit, in ihnen eine Idee zu sehen, hiermit zusammenhängt.

Nach dem Bisherigen steht also nur fest, daß der Plan *entweder* eine Handlung *oder* eine Begebenheit ist und daß diese eine Idee ausdrücken *können*, aber nicht *müssen*.

Um überhaupt in der Erklärung der Idee einen Schritt vorwärts zu kommen, muß ausgesprochen werden, daß diese *nicht* ein Konkretum wie Handlung und Begebenheit ist. Falsch wäre es aber auch, sie den im Drama herrschenden *Gedanken* zu nennen, sofern man unter diesem etwas begriffsmäßig zu Erfassendes versteht, so nahe es nach dem herrschenden Sprachgebrauch liegen mag.

Hier kommt nämlich der Grundunterschied zwischen Poesie und Prosa, Kunst und Wissenschaft in Betracht, und die Idee einen Gedanken nennen, hieße diese Begriffe vermengen. Goethe, Schiller und Grillparzer haben sich hierüber ausgesprochen, jeder in seiner Art, am entschiedensten der letzte, dessen gründliches und umfassendes kunsttheoretisches Denken hauptsächlich jenem Grundunterschied gilt. Seine

[1]) Grillparzer, Studien zum spanischen Theater. Lope de Vega. Werke, 17. Bd. S. 110.

Aussprüche hierüber sind so zahlreich, daß sie unmöglich angeführt werden können. Nur die wichtigsten wollen wir hieher setzen. Bereits 1821 schrieb Grillparzer: Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens. Das bei den Deutschen so beliebte Vorherrschen der Idee hat den Nachteil, daß dabei leicht die Nachahmung der Natur als untergeordnet erscheint[1]) — wie er 1849 sich über die damals herrschende Ideendichtung des jungen Deutschland ausließ: Die neuern Dichter, so vortrefflich sie sein mögen, hatten mir immer so viel Beimischung von Prosa, so viel Lehr- und Reflexionsmäßiges, daß ich eigentliche Erquickung nur in der alten Poesie fand, wo die Gestalt noch der Gedanke und die Überzeugung der Beweis ist.[2]) — Im gleichen Sinn bemerkte er 1836: Die Deutschen sind und waren eine grüblerische Nation. Aus diesem Gesichtspunkt läßt sich ihre ganze Kunst und Wissenschaft erklären. Sie meinen, es sei überall mit einem Wissen getan. Die Kunst beruht aber auf einem Können[3]) — und noch schärfer 1846: Wir haben Philosophie und Religion zur Poesie gemacht und möchten nun dafür aus der Poesie Philosophie und Religion machen.[4]) — Dem gegenüber stellte er fest: Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen[5]) — und: Was der Mensch forscht und weiß, ist die Wissenschaft; was der Mensch fühlt und wünscht, ist die Poesie;[6]) — denn, schließt er, Zweck und Gegenstand der Kunst überhaupt und der Poesie im einzelnen ist das Schöne. Da aber „metaphysische und religiöse Ideen wandelbar sind, der Charakter

[1]) Werke, 15. Bd. S. 26.
[2]) Werke, 18. Bd. S. 161.
[3]) Werke, 16. Bd. S. 37.
[4]) Werke, 16. Bd. S. 40.
[5]) Werke, 15. Bd. S. 29.
[6]) Werke, 15. Bd. S. 62.

des Schönen aber ein unwandelbarer, so muß sich die Kunst, wenn sie letzteres abspiegeln will, auf etwas Festeres gründen, als metaphysische und religiöse Ideen, auf den Menschen und die Natur nämlich".[1])

In diesen Äußerungen traf Grillparzer zuweilen bis aufs Wort mit Goethe zusammen, dessen Kunstprinzip er bekanntlich zu dem seinen gemacht hatte, einmal aus Verwandtschaft der poetischen Natur, sodann auch in Verfolg seines kunsttheoretischen Denkens. Die Deutschen, sagt Goethe, sind wunderliche Leute. Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig . . . Wollte ich einmal als Poet irgend eine Idee darstellen, so tat ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte. — Was die größeren poetischen Werke, also wohl Epos, Roman und Drama, beträfe, sei seine Meinung: Je inkommensurabeler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.[2])

Goethe greift hier sogar noch tiefer als Grillparzer; er spricht sich grundsätzlich gegen die Idee aus, während dieser das Vorherrschen und den gedankenmäßigen Charakter derselben tadelt. Im übrigen war das nicht Goethes Meinung von jeher. Aus der Zeit seiner Verbindung mit Schiller besitzen wir nicht minder kräftige Äußerungen *für* die Idee, sogar im Roman. Wir werden später Gelegenheit haben, den Widerspruch genauer aufzuzeigen, vielleicht ihn sogar zu erklären. Vorweg wollen wir nur nehmen, daß sich Goethe nicht in der Schärfe gegen die Idee ausgesprochen hätte, wenn er nicht den starren, nackten Gedanken darunter verstanden hätte.

Andernfalls hätte er sich ja gegen Schillers Poesie insgesamt wenden müssen. Denn Schiller ging von der Idee aus und strebte zu dieser. Aufgabe der naiven Dichtung,

[1]) Werke, 16. Bd. S. 31.

[2]) Gespräch mit Eckermann v. 6. Mai 1827.

hatte er gesagt, sei eine möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen gewesen;[1]) Aufgabe der sentimentalen Dichtung müsse die Darstellung des Ideals sein, das sich im einzelnen Fall zur Idee verdichte. Dabei ist von Wichtigkeit, daß auch ihm die Idee nicht etwas Begriffsmäßiges war.

1794 urteilte er über seine bisherigen Erzeugnisse spekulativen und poetischen Charakters, daß ihn gewöhnlich der Poet übereilt habe, wo er philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo er dichten wollte, und noch jetzt begegne es ihm häufig genug, daß die Einbildungskraft seine Abstraktion und der kalte Verstand seine Dichtung störe.[2]) — So wenig als die philosophische, schwebte ihm die moralische Idee als Zweck der Dichtung vor, wenigstens soweit Moral im gewöhnlichen Sinn in Betracht kommt. Sonst hätte er nicht — 27. Februar 1798 — über Wallenstein an Goethe geschrieben: Besonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, „das ganz gemeine moralische Urteil" über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des Moralischen zu vertilgen.

Man muß nämlich die von Schiller gewählte Bezeichnung der sentimentalischen Dichtung mit größter Vorsicht aufnehmen. Sentimentalisch oder sentimental ist zunächst nicht verstandes-, sondern gefühlsmäßig ideell. Abgesehen von allem andern, darf man Schiller für so klug nehmen, daß er sein unerreichtes Pathos, mit dem er jederzeit die größte Wirkung auf das deutsche Publikum ausübte, nicht als letzte seiner Dichtergaben einreihte. Mit Pathos, d. i. mit Leidenschaft, für das Ideale einzutreten, war sein Beruf und darnach verstand er Poesie, speziell die dramatische. Daß Schiller bei Einsetzung

[1]) Über naive und sentimentalische Dichtung: Die sentimentalische D., Abs. 4.

[2]) Brief an Goethe v. 31. August 1794.

der sentimentalischen Poesie als neuer selbständiger Dichtungsgattung in einem bedauerlichen Irrtum befangen war, ist nicht zu leugnen. Bereits Goethe wies in einem Gespräch mit Eckermann darauf hin.[1]) Der Irrtum bestand aber nicht zunächst im Betonen der Idee, sondern im Verzicht auf die plastische Form der Dichtung — obwohl beide, wie nicht zu übersehen ist, sich anderwärts innerlich fördern —, wie aus der Gegenüberstellung hervorgeht, nach welcher der antike, naive Dichter „mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung",[2]) besonders, wenn man bedenkt, daß Schillers Idee immer zum Unendlichen strebt, während die möglichst vollständige Nachahmung der Natur des naiven Dichters die Begrenzung sucht.

Als feststehend darf hiernach folgendes betrachtet werden. Erstens: Da jedem Stück Schillers und Kleists und verschiedenen Stücken Goethes und Grillparzers eine Idee zu Grunde liegt, andere Stücke der beiden letzten aber eine Idee nicht nachweisen lassen, so muß diese vom Charakter des jeweiligen Dichters und der jeweiligen Dichtung abhängen; — zweitens: Da Goethe sowohl als Grillparzer und Schiller die Idee nicht im herrschenden Gedanken sehen, diesen vielmehr verurteilen, muß die Erklärung derselben als Gedanke abgewiesen werden.

Vielmehr müssen wir in der dramatischen Idee die dichterisch — künstlerisch — verkörperte Wahrheit sehen, die uns im Drama und durch das Drama erscheint, nicht den Verstand, sondern den Menschen als Ganzes anspricht und erfüllt, nicht der Philosophie, Ethik oder Moral, sondern der Erfahrung, der menschlichen Natur und dem menschlichen Schicksal angehört, die nicht bestehen kann als im Körper der Dichtung und nicht genossen sein will als im Bild. In diesem Sinn erklärte es Grillparzer als vorbildlich von der antiken Poesie,

[1]) V. 14. November 1823.

[2]) Die sentimentalischen Dichter, Abs. 8.

daß in ihr „die Gestalt noch der Gedanke und die Überzeugung der Beweis sei". In diesem Sinn definierte er: Schön ist dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt. Was dem Sinnlichen allein genug tut, ist angenehm. Was die Seele erhebt, ohne durch das vollkommene Sinnliche dahin zu gelangen, ist gut, wahr, recht, was man will, aber nicht schön — und wieder: Wenn der sinnlich befriedigende Eindruck durch Erweckung der Idee das Vollkommene ins Übersinnliche hinüberreicht, so nennen wir das das Schöne.[1])

In Anlehnung an diese Worte können wir sagen, daß die Idee zu recht besteht, wenn „der sinnlich befriedigende Eindruck das Vollkommene ins Übersinnliche hinüberreicht." In diesem Sinne endlich sagte Goethe, daß der Kopf kein Kunstprodukt fasse, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen.[2])

Da nun aber die dramatische Idee nicht eine philosophische oder moralische, sondern eine menschliche ist, die nur von der ganzen Persönlichkeit erfaßt werden kann, das Erfüllt- und Durchdrungensein der Person sehr wohl stattfinden kann, ohne daß sich dem Verstand ein klarer Satz formuliert, erklärt sich der vielfache Streit über die Idee aus der Natur der Sache. Es erklärt sich die Tatsache, daß in einer Dichtung die Idee unfaßbar für den Verstand sein und doch fühlbar im Hintergrund ruhen kann. In der Erkenntnis dessen urteilte Schiller über Goethes Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre, nachdem er die acht Bücher gelesen: Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da.[3]) — Natürlich sind von der klar erfaßten bis zur dunkel geahnten Idee so zahlreiche Zwischenstufen wie zwischen Handlung und Begebenheit. Viel Streit, scheint uns, kann in Wür-

[1]) Werke, 15. Bd. S. 24.

[2]) Brief an Schiller v. 19. November 1796.

[3]) Brief an Goethe v. 2. Juli 1796.

digung dieſer Tatſache vermieden werden. Denn bei Beurteilung eines dramatiſchen Werkes nach dem Geſichtspunkt der Idee kommt es nicht auf die verſtandesmäßige Erkenntnis an, ſondern auf die Wirkung im Gemüt.

Schließlich ſei ein Wort Goethes über Shakeſpeare angeführt, das, wenn es ſich zunächſt ſchon auf die Charaktere bezieht, doch zugleich eine geniale Erklärung der poetiſchen bezw. dramatiſchen Idee iſt: Shakeſpeare geſellt ſich zum Weltgeiſt; er durchdringt die Welt wie jener; beiden iſt nichts verborgen. Aber wenn es des Weltgeiſts Geſchäft iſt, Geheimniſſe vor, ja oft nach der Tat zu bewahren, ſo iſt es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verſchwätzen und uns vor oder doch gewiß in der Tat zu Vertrauten zu machen.[1]) ...

Wir gehen darum nicht mehr fehl, die dramatiſche Idee als die durch Anſchauung geoffenbarte Wahrheit menſchlicher Schickſale zu erklären.

Dieſe Erklärung, wenn ſie auch an der Spitze der Unterſuchung ſteht, reſultiert notwendig aus der Betrachtung der Sache an ſich und der Meinung der für uns maßgebenden Dramatiker, von denen namentlich Grillparzer der Frage jahrelang das eingehendſte Intereſſe geſchenkt hat. Sie iſt nicht willkürlich und, wenn auch vielleicht neu, nicht der Neuheit wegen aufgeſtellt.

Folgende Bemerkungen mögen ihrem beſſern Verſtändnis und, wenn nötig, zu ihrer Verteidigung dienen.

1. Die Idee im Drama beſtimmt ſich als menſchliches Schickſal. Dies ab ovo darzutun, iſt hier nicht der Ort. Auch darf im allgemeinen für ausgemacht gelten, daß grundſätzlich das menſchliche Schickſal Gegenſtand (Objekt, Inhalt) des Dramas iſt. Eine kurze Begründung wollen wir aber nicht unterlaſſen.

[1]) Im Aufſatz: Shakeſpeare und kein Ende.

Aristoteles' Zeugnis kann zwar auch hier nicht alles entscheiden; denn einmal ist die Überlieferung der ars poëtica nicht einwandfrei, sodann, was wichtiger ist, können wir nicht in die antike Weltanschauung schlüpfen, um die moderne daraus zu erklären — die Kunst ist jedesmal nur Ausfluß der Weltanschauung —; immerhin aber ist von Interesse, daß Aristoteles die Tragödie die nachahmende Darstellung einer ernsten (erhabenen) Handlung nennt[1]) und daß ihm die Zusammenstellung der Geschehnisse das wichtigste der sechs Stücke einer Tragödie ist.[2]) Daß er dabei tatsächlich das Schicksal, den Ausschlag eines Lebensinhalts nach der guten oder, wie die Tragödie voraussetzt, nach der schlimmen Seite hin im Sinne hat, allerdings wieder nach Maßgabe antiker Weltauffassung, geht aus der Bedeutung hervor, die er der Peripetie beimißt.[3]) Anklingend an unsern Begriff der Idee im Drama erklärt Aristoteles die Fabel als das erste und gleichsam die Seele der Tragödie.[4])

Neuestens allerdings scheint man von obenerwähnter Tatsache, die uns darum unbestreitbar scheint, weil sie klar in der Natur dramatischer Poesie liegt, abgekommen zu sein, indem man, wo nicht auf die Handlung selbst, so doch auf den Ausgang wie es scheint geflissentlich verzichtete, was nur insofern Sinn und Berechtigung haben kann, als der Ausgang wenigstens ahnungs- (andeutungs-)weise gegeben wird. Die Handlung an sich abschaffen wollen, hieße die Dramatik an der Wurzel kappen. Das Unternehmen wäre so widernatürlich, daß es nie allgemein und auf die Dauer gelingen könnte.

---

[1]) ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης.

[2]) μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις.

[3]) τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

[4]) ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

Doch muß ſeit Leſſings Laokoon ſchon der Verſuch einigermaßen in Staunen ſetzen.

Für uns iſt die Frage nur, bis zu welcher *Dehnung* von menſchlichem Schickſal im Drama geſprochen werden kann. Wir beſitzen Dramen, in denen die Idee deutlich nur eine Perſon betrifft und der gegenüber alle übrigen Perſonen nur ein Intereſſe zweiter oder dritter Stärke beanſpruchen können, wie Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Hamlet, Macbeth, König Ottokar in Ottokars Glück und Ende, Ruſtan in Leben ein Traum, Fauſt, Pentheſilea, Alkmene in Amphitryon, das Kätchen von Heilbronn; — ferner Dramen, in denen ſich das Schickſal ebenſo deutlich an bezw. zwiſchen zwei Perſonen vollzieht, wie an Romeo und Julia, an Brutus und Cäſar in Shakeſpeares Julius Cäſar, an Karl und Franz in Schillers Räubern, Ferdinand und Luiſe in Kabale und Liebe; — endlich Dramen, in denen vom herrſchenden Schickſal eine ganze Gruppe von Menſchen betroffen wird, wie in Schillers Braut von Meſſina, Grillparzers Ahnfrau, Kleiſts Familie Schroffenſtein, wobei, wie man ſieht, der Titel nicht immer ausſchlaggebend iſt. Es liegen uns aber in Shakeſpeares Hiſtorien auch Dramen vor, in denen das angeſponnene Schickſal nur ausnahmsweiſe innerhalb des Stückes zum Austrag kommt, zum offenen Nachteil der einzelnen Dramen, wenn auch bedingt durch ihre geſamte Anlage. *In Betrachtung des einzelnen Stückes* wird hier die Idee zur Fiktion, die ſie nie ſein darf und kann. Denn Grundgeſetz aller Dramatik iſt, daß die Idee im (als) Schickſal der Perſonen ſich vollzieht, und zwar in der Gegenwart, weshalb Grillparzer, eben in Rückſicht auf dieſe Gegenwart, die Möglichkeit ſogenannter Trilogien im Grunde verneint, trotz ſeiner Medea, oder vielmehr belehrt von ihr.

Wir ſagen darum, daß die Idee ſich nicht ſelbſt als Fiktion vollziehen kann, ſondern ſtets nur als ſichtbares Schickſal

von Personen. Andernfalls wäre jede in Dialogform gebrachte Geschichtslektion ein Drama. Dazu fehlt es aber weit. Die Kunst ist Meisterin ihrer selbst, und wenn sie schon Ideen aus der Erfahrung, der persönlichen oder geschichtlichen, ganz ausnahmsweise aus der Philosophie nimmt, so ist ihr damit lange nicht genügt. Denn sie ist nicht allein weise, sie ist auch lebendig und sinnlich (sinnenfällig). Eine Idee künstlerisch gestalten, kann nicht anders geschehen als durch Umsetzung in ein menschliches Schicksal. Nur insoweit dieses die Idee in uns erzeugt, ist sie im Drama gegeben, nicht weiter.

Darum nennen wir die Idee im Drama an erster Stelle ein menschliches Schicksal.

2. Was unter der Wahrheit menschlicher Schicksale zu verstehen ist, zeigt folgende Erwägung.

Dramatik ist Kunst; Kunst ist lebendig. Leben und Dasein sind in ihr wie in der Natur das erste, die Form ist ein zweites. Es wirkt in der Natur manches, vielleicht auch vieles auf uns, dessen wir uns nicht bewußt werden. Darum ist seine Existenz und seine Wirkung auf uns nicht behindert. Auf die dramatische Idee angewandt, heißt dies, daß sie wirken kann, ohne an irgend einer Stelle klar ausgesprochen zu sein. Ihre körperhafte (reale, plastische) Erscheinung ist keine Hinderung, sondern vielmehr eine Förderung, genau genommen die einzige Möglichkeit dieser Tatsache. Denn wenn schon Goethe mit Recht von Shakespeare als dem genialen Dichter sagt, daß er das Geheimnis zu enthüllen verstehe, das die Natur oft selbst nach der Tat zu wahren bestrebt sei, so ahmt der wahre Dichter doch wiederum die Natur insofern nach, als er in allem zunächst nur den Körper, die Erscheinung zeigt, das in ihr wirkende Gesetz aber erschließen, erfühlen läßt, wobei er sich allerdings weit zugänglicher (bereitwilliger) als die Natur zu erweisen hat. Diese kann uns die Erklärung gerade der außerordentlichsten Erscheinungen schuldig sein; der

Dichter darf uns nicht mit einem Rätsel entlassen. Er ist aber auch nicht verpflichtet, uns die Lösung auf die Hand zu legen.

Damit ist indes die Kunst weit entfernt, ein Spiel zu treiben. Im Gegenteil ist damit ihre eigentliche, geheime und tiefste Wirkung ins Auge gefaßt. Für die dramatische Idee fällt dabei folgendes besonders ins Gewicht:

Dem „homo sum“ des Menschen freierer Entwicklung gesellt sich unweigerlich die Frage bei: Quid humanum est? Wir fassen den ersten Satz nicht sowohl als schmerzlichen Verzicht auf das Leben, denn als freudige Bejahung desselben auf und kennen keinen weiteren, der ihm an Bedeutung oder der Zeit nach vorangehen könnte, kennen aber auch keine Frage, die über die angeführte hinaus die Interessen des Menschen in seiner Gesamtheit (seiner Totalität) beregen wollte. Größe, Stolz und Freude, des Menschen Wille, Tat und Tugend, aber auch seine Leidenschaft, sein Leid, sein Versinken in Staub sind die Quellen, die Antwort spenden auf diese Frage, immer neu, unerschöpflich, wie unser Bedürfnis unersättlich. Wenn es im Heautontimorumenos des Terenz heißt: homo sum nil humani a me alienum puto, so ist das als Entschuldigung auf den Vorwurf der Neugierde und will nicht sagen, die Kenntnis menschlichen Schicksals sei (auch nur in einem Fall) erschöpft. Selbstredend eignet diese verhältnismäßige Kenntnis wie die Frage dem Menschen freierer Entwickelung. Diese aber bedeutet uns nicht Verstandesbildung allein; sie betrifft den ganzen Menschen, die ganze innere Person, soweit sich diese aus Verstehen und Fühlen, Begreifen und Ahnen zusammenfaßt und Bildung, Erfahrung und Gesinnung zur Voraussetzung hat. „Größe der Person“ bezieht sich auf Zahl und Stärke der menschlichen Interessen, Einfühlung in fremde, d. h. Schicksale anderer, das sichere Urteil ihnen gegenüber und, für das praktische Leben, das daraus entspringende Handeln. Besonders betont muß werden, daß das Wunderbare

im Menſchen, das Höchſte, von dem Schiller ſagt, daß es frei von den Göttern herabkomme, z. B. die Kunſt, zum guten Teil in Ahnung, unbewußter Gemeinſchaft mit der Natur und dem Unendlichen beruht. Dabei mag es, muß es immerhin Streben des Menſchen ſein, das von der Charis Zuerteilte in bewußten Beſitz, zu dauernder freier Verfügung zu bekommen.

Die Wahrheit menſchlicher Schickſale beſteht demnach in dem — intellektuell bewußten oder unbewußten — Erfaſſen derſelben ſeitens der Geſamtheit unſerer Perſon, ſie iſt deren Durchdrungenſein, ihre Überzeugung von ihnen. Auf ihrem Weg kommen die von Ariſtoteles benannten Affekte zu ſtande, Furcht und Mitleid, die ſich zwar ſicher auf die Handelnden beziehen, aber doch unſer menſchliches Intereſſe zur Vorausſetzung und Bedingung haben.

3. Warum dieſe Wahrheit menſchlicher Schickſale ſich durch Anſchauung offenbart, ergibt ſich unmittelbar im Anſchluß hieran.

Es wurde geſagt, daß die Kenntnis menſchlicher Schickſale nicht erſchöpft werden könne. Dazu müßte eben das Geheimnis des Lebens in ſeinem ganzen Umfang und ſeiner ganzen Tiefe enthüllt ſein. Die Philoſophie hat ſich bislang vergebens um eine Formel bemüht, die für alle Fälle genügte, und ſie wird es auch in Zukunft. Was uns zugänglich und zu begreifen iſt, was — zunächſt im Leben — tatſächlich auf uns wirkt und, wenn die Umſtände darnach ſind, zu völliger Ergriffenheit, iſt ſtets nur ein Beiſpiel, ein Fall in concreto, eine von den Millionen Möglichkeiten, in denen das Leben — die Natur, die Welt — ſich uns offenbaren kann. Es iſt ein unendlicher Unterſchied zwiſchen dem allgemeinen und abſtrakten Satz: alle Menſchen können vom Schickſal erdrückt werden, ſelbſt der Höchſtbegabte, — und etwa Hamlets Tod, zu dem Horatio die Worte ſpricht: Da bricht ein edles Herz. — Das Weſen der Kunſt gegenüber der Gewohnheit der Natur beſteht

in diesem Punkt gerade im Aufzeigen der nächsten und nähern Gründe, nicht in Worten, sondern in Charakteren und Ereignissen. Alle Gründe aufzuzeigen, vermag niemand, auch nicht in der Kunst, soweit Natur damit in Vergleich gezogen wird. Unser Begreifen der Natur ist stets ein relatives; in der Kunst kann es, ohne Vergleich der Natur, ein absolutes sein, wird aber mit der Größe des Künstlers auch mehr und mehr relativ, eben weil der große Künstler sich der Natur nähert. Unser Ergriffensein von einer Erscheinung des Lebens kann ohne weiteres ein absolutes, bis zur Aufhebung persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit (des Gefühls) gehendes sein, sobald die Umstände gegeben sind. Freiheit und Unabhängigkeit des Gefühls darf die Kunst nie aufheben wollen. Doch ist ein Ergriffensein bis zur besagten Grenze auch in ihr ohne weiteres möglich, sofern die Erscheinung den Eindruck des Wirklichen, Wahren, Existierenden macht.

Darin beruht die Notwendigkeit — einerseits — und Wirkung — anderseits — der Realität oder Plastik im Drama. Was in der Natur wirklich ist, hat seine Erscheinung (Ausdehnung, Form, Farbe u. s. w.) und dies nicht bloß im Prinzip, sondern auch in Eigenart und Zufälligkeiten. Sinnlichkeit (= Sinnenfälligkeit), selbst mit Einschluß der Eigenart und Zufälligkeiten, ist demgemäß eine notwendige Forderung an das Drama, gestellt in erster Linie im Interesse der Idee. Man muß sogar sagen, sie ermögliche erst ihre Wirkung.

Herder sagte, Poesie sei vollkommen sinnliche Rede. Man kann diese Erklärung billigen und, mutatis matandis, für gut finden. Selbstverständlich kommen für das Drama als poetische Mittel (der Darstellung) außer der Rede die Personen (Charaktere) und der Ort (die Szene) in Betracht, und es ist klar, daß bei einer Bestimmung der Gattungen unserer Poesie nach der Sinnlichkeit das Drama als die sinnlichste derselben erscheinen müßte.

Unſeres Erachtens kann das Drama, gerade auf Grund deſſen, die Darſtellung einer Idee am erſten ertragen und auf natürliche und wirkſame Weiſe verwirklichen. Damit iſt nicht geſagt, daß es notwendig von der Idee ausgehen muß, wie es allerdings z. B. bei Schiller faſt ſtets von ihr ausging. Dazu müßte man die Idee zur intellektuellen und das Drama zur Ideendichtung der vierziger und fünfziger Jahre vorigen Jahrhunderts ſtempeln. Das Alpha und Omega unſerer Betrachtung aber iſt, daß nicht ein verſtandesmäßig begriffener Satz, verſtandesmäßig bewieſen (demonſtriert), ſondern ein menſchliches Schickſal, durch Anſchauung zur Überzeugung gebracht, die wahre und eigentliche Idee im Drama ſei. Wer dies beſtreiten will, muß zuvor leugnen, daß die dramatiſche Poeſie Gefühle (Affekte) in uns erregen will, wie immer ſich dieſe benennen (φόβος καὶ ἔλεος der ariſtoteliſchen Tragödie). Weſentlich leichter zu handhaben wäre allerdings der Begriff der intellektuellen Idee. Abgeſehen aber davon, daß es ſich hier nicht um das Leichter oder Schwerer der Handhabung, ſondern um die Sache deutſcher dramatiſcher Poeſie handelt, müßte man bei Anwendung genannten Begriffs entweder auf die Kritik zahlreicher Werke Goethes und Grillparzers verzichten oder gegen dieſelben ungerecht werden.

Warum die Werke Goethes, Schillers, Grillparzers und Kleiſts zur Prüfung auf die Idee hin gewählt wurden, hat ſeinen Grund in der Sache. Man kann über die Idee faſt jedes der beſprochenen Werke einen Aufſatz ſchreiben, und das bei einzelnen Dramen vorgebrachte Neue würde ein ſolches Verfahren unſerſeits vielleicht rechtfertigen. Um aber alle Erſcheinungsformen der Idee, alſo deren Begriff im ganzen zu erſchöpfen, hätte wohl auf einzelne Werke der Dichter verzichtet werden können, mußte aber Grillparzer und Kleiſt ſo gut vorgenommen werden als Goethe und Schiller. Ein Zweifel konnte überhaupt nur bezüglich Kleiſts beſtehen;

mit Rücksicht aber auf den Einfluß, den negative und positive Weltanschauung bei ihm auf die Idee ausüben, mußte für Behandlung seiner Werke entschieden werden. In Ansehung des vorgesteckten Ziels wird niemand erwarten, daß bezüglich der Mehrzahl der Dramen grundstürzend vorgegangen wurde. Bei dem Vielen, das über die Werke unserer klassischen Dramatiker als feststehend angenommen wird, wäre ein solches Verfahren nicht nur höchst gefährlich in Hinsicht auf die stark konservative Kritik der heutigen literarischen Wissenschaft, sondern es könnte auch durch grundsätzliche Neuerung nicht Klarheit über den Begriff, höchstens neuer Streit entfacht werden. Möglich, daß dieser der deutschen literarischen Kritik nicht erspart bleibt; unsere Absicht war er nicht. Doch hoffen wir, daß man die Arbeit ihres Zweckes wegen nicht unwert achtet. Wer die Geschichte der deutschen Dramatik bloß seit Goethes Auftreten bis in unsere Tage verfolgt, wird unschwer die Bedeutung ersehen, welche die Idee auf die dramatische Produktion zeitweise geübt hat, um dann wieder vernachlässigt, ja unterdrückt zu werden. Sofern es nun Aufgabe der Wissenschaft ist, nicht bloß abstrakter Kenntnis, sondern auch praktisch der Gegenwart und nähern Zukunft zu dienen, kann die Arbeit immer Nutzen stiften.

Was die Methode betrifft, ist klar, daß sie in der Hauptsache die ästhetisch-kritische sein mußte. Doch wurde, wo es die Sache erforderte, von der historisch-genetischen ausgiebiger Gebrauch gemacht. Wer freilich nur die eine oder nur die andere gelten läßt, wird dies der Arbeit zum Nachteil auslegen. Doch hat man, wie uns dünkt, die Methode nicht, sie anzuwenden, sondern durch ihre Anwendung etwas zu Tage zu fördern. Die Beweisführung ist die empirische, die ihre Schlüsse in Erwägung womöglich aller (zugänglichen) Gründe zieht, wogegen die mathematische stets in gerader Linie folgert, entweder, weil ihr Gegenstand von Zufälligkeiten frei ist oder

weil man ihn frei gemacht hat. In letzterem Fall führt sie zu scheinbar glatten und klaren Ergebnissen, die aber sofort an Wert verlieren, wenn man nur einen anfangs der geraden Linie zulieb vernachlässigten Umstand in Betracht zieht. In Dingen der Poesie, die, je besser sie ist, um so mehr der Abdruck der unendlichen Natur wird, scheint uns die mathematische Denkweise, die an ihrer Stelle von größtem Nutzen ist, nicht anwendbar. Der „reine Ästhetiker" möge zudem bedenken, daß Verfasser unter dem Ballast literarhistorischer Forschung gehen mußte, er also manches entbehrlich oder überflüssig halten kann, was der Historiker unter keinem Umstand vermissen möchte.

Schließlich sei erwähnt, daß Begriffe wie: tragische Schuld, Furcht und Mitleid, Tragik des Gemüts und Tragik der Tatsachen, sittliche Weltordnung in antiker und moderner Auffassung gelegentlich eine ernste Würdigung erfahren werden, — nicht weil sie dem Verfasser gerade zu Gesichte stehen, sondern weil ein Fortschreiten in Behandlung des Gegenstandes — der Idee — sonst ausgeschlossen wäre.

Wer also etwas in dem Buch finden will, dem wird Gelegenheit werden; der Mißwollende mag seine Hand davon lassen. Für sachdienliche Kritik werde ich dankbar sein.

Goethe.

1. Theoretisches.

Goethes Stellung zur Idee muß vor allem nach den Perioden seines poetischen Schaffens unterschieden werden. In der Jugend war ihm die Idee gleichgültig; während seiner Verbindung mit Schiller und unter dem Einfluß desselben hielt er sie wohl für notwendig und erkannte es z. B. mit Bezug auf Wilhelm Meister dankbar an, daß jener ihn aus der perversen Manier heraustrieb, ein dichterisches Kunstwerk nicht in einem großen Schlußtableau anschaulich und verständlich zu machen. Er selber fühle ein inneres Hemmnis, wenn er die Summe eines großen Aufwandes ziehen und das Resultat einer Vorstellungsreihe zusammenfassen solle.[1]) Von Körner freute es ihn, daß er in seinem Brief diejenige Stelle im Roman besonders betont, auf die er — Goethe — eine ununterbrochene Aufmerksamkeit gerichtet habe und die nach seinem Gefühl der Hauptfaden sein mußte, der im stillen alles zusammenhält und ohne den kein Roman etwas wert sein kann.[2]) — Die Einwirkung Schillers auf seinen großen Freund ist unverkennbar. So groß sie indes war, zur Darstellung einer klaren Idee im Faust — wenn auch zunächst nur im

[1]) Otto Harnack: Schiller S. 241.

[2]) Brief an Schiller v. 19. November 1796.

ersten Teil — konnte sich Goethe nicht verstehen. Auf Schillers Befürchtung, es möchte sich „für die so hoch aufquellende Masse schließlich kein poetischer Reif" finden, der sie zusammenhält, entgegnete er nur: Daß er sich's bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke. „So werden wohl Verstand und Vernunft, wie zwei Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um abends zusammen freundschaftlich auszuruhen."[1])

In seiner spätern Zeit hatte Goethe wohl eine eigentliche Abneigung gegen die Idee. Doch lauten seine Äußerungen gerade aus dieser widersprechend. Als er am 18. Januar 1827 Eckermann den Schluß seiner Novelle Das Kind mit dem Löwen vorgelesen hatte, fügte er bei: Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle, dies die Blume. Und das grüne Blätterwerk der durchaus realen Komposition ist nur dieserwegen da und nur dieserwegen etwas wert.... Der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging. — Hier haben wir die Idee nicht allein für die Novelle, sondern für die Dichtung insgesamt, also auch für das Drama als notwendig und nützlich anerkannt.

Dagegen sagte er 1825 über den Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre, dem er doch früher selbst einen geistigen Mittelpunkt zugestanden, es gehöre dieses Werk zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu ihm fast selbst der Schlüssel fehle. — Schließlich gab er freilich selbst einen Fingerzeig

[1]) Brief an Goethe v. 23., an Schiller v. 27. Juni 1797.

zur Deutung des Werkes, das im ganzen doch nichts anderes sagen zu wollen scheine, als „daß der Mensch, trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange".[1]) Im allgemeinen jedoch spricht er aus: Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.[2]) — Wir haben oben gesehen, daß die Idee nicht „die ausgesprochene Tendenz" ist, die allerdings nur dem Begriff dient. Allein Goethe spricht auch nur von einem reichen, mannigfaltigen Leben, das unsern Augen vorübergeht, ohne geistigen Mittelpunkt, ohne Blüte, ohne das Ideelle, in dem, wie er sonst sagte, der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liege. Vereinbar sind diese Aussprüche bei aller Dehnung der Begriffe wohl kaum.

Im großen und ganzen dürfte die Gestaltung der Idee, sowohl im Roman als im Drama, seiner Natur nicht entsprochen haben. Er sagte das selbst zu Eckermann: Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art ... und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und ~~in~~ Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden ...[3]) Damit stimmt überein, was er poetisch als seine Dichteraufgabe aussprach:

Weltverwirrung zu betrachten, Herzensirrung zu beachten,
Dazu war der Freund berufen, Schaute von den vielen Stufen
Unsres Pyramidenlebens Viel umher, und nicht vergebens;
Denn von außen und von innen Ist gar manches zu gewinnen.[4])

---

[1]) Gespräch mit Eckermann v. 18. Januar 1825.
[2]) Ebd.
[3]) Gespräch mit Eckermann v. 6. Mai 1827.
[4]) Maskenzug, 18. Dezember 1818.

2. Götz. Egmont.

Was zunächst Götz von Berlichingen betrifft, so steht fest, daß Goethe zu dieser Dichtung von einer Idee nicht ausging, und es ist nicht schwer zu erweisen, daß er zu einer solchen nicht strebte. Wenn Herder den Unterschied zwischen antikem und Shakespeareschem Drama dahin erklärte, daß dort „das Eine einer Handlung" herrsche, hier aber „das Ganze eines Ereignisses", so ging Goethe, als er in den letzten Monaten 1771 die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisierte, von der Person aus, um, wie er sagte, das Andenken eines der edelsten Deutschen zu retten, wie er ihn zu Straßburg aus der Lebensbeschreibung[1]) des Herrn Götzens von Berlichingen kennen gelernt hatte. Man sieht, daß sein Interesse möglichst weit ab von der Idee lag. Nicht einmal Götzens Untergang interessierte ihn zunächst, sondern seine Person, zusammen mit seinem Schicksal. Das Stück stellt, auch in der zweiten Bearbeitung von 1773, den Kampf der alten, selbständigen Reichsritterschaft mit der Neuordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter dar, mit Götz im Mittelpunkt, aber gedrängt von so vielen und wichtigen andern Motiven, daß sich der Inhalt des Dramas nicht um seine Person kristallisieren konnte. Goethe nannte das gedruckte Stück „ein Schauspiel", vermutlich, weil er ein tragisches Verschulden des Helden nicht annahm. Er faßte den alten Ritter als wackeren Mann, als ehren- und wetterfesten Charakter. Seine Bravheit, zusammen mit der Hinterlist der Zeit, führt ihn ins Verderben. Götz stirbt nicht in ehrlicher Fehde, aber auch nicht auf dem Block, zwar in Gefangenschaft, aber nicht im Gefängnis. Umgeben von frisch atmender Frühlingsnatur scheidet er aus der Welt und stirbt der Zeit nach, die vor ihm gestorben ist: Schließt eure Herzen sorgfältiger als

[1]) Quellenschriften zur neuen deutschen Literatur, herausgegeben von Bieling, Nr. 2.

eure Tore, ruft er den Seinen zu; es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen — genau wie es sein Schicksal war.

Der historische Götz von Berlichingen war 1526 vom Kammergericht von der Anklage des Reichsfriedensbruches im Bauernkrieg freigesprochen, dann aber 1528 von seinen Feinden im schwäbischen Bund zu Augsburg überfallen und erst 1530 gegen das Versprechen freigelassen worden, nicht über den Umkreis seines Schlosses hinauszugehen. Er starb 1562 auf seiner Burg Hornberg am Neckar in vollem Frieden, nachdem er mit dem Kaiser in Ungarn gegen die Türken, und später gegen die Franzosen gekämpft hatte. Diese Tatsachen waren Goethe zweifellos bekannt. Er hielt es aber angezeigt, bei Götzens Gefangenschaft zu Heilbronn zu schließen. Er war damit auf dem besten Weg zur Tragödie. Diese hätte er gegeben, wenn Götz, wie schon angedeutet, hingerichtet worden wäre. Davor scheute er zurück. Der sterbende Weislingen zerreißt beim Besuch Mariens das Todesurteil — Götz ist frei. Allein er stirbt, weil Gott ihn niedergeschlagen. Der Dichter fühlte also einerseits das Bedürfnis, mit dem Tod des Helden zu schließen, anderseits aber den dumpfen Schlag bei der Hinrichtung zu vermeiden. Von einer triumphierenden Gerechtigkeit am Schluß des Dramas kann auch so nicht gesprochen werden. Nur der Triumph des Unrechts ist gemindert und gedämpft.

Wäre Götzens Lebensgeschichte nicht bekannt, so nähme man nach dem Zwitterausgang an, der Dichter habe nur den Stoff wirken lassen. Das ist aber nicht der Fall. Götz von Berlichingen war ihm doch insofern ein Typus, als er in ihm den Stand der alten Reichsritter untergehen sah. Es wäre ihm wohl ein Leichtes gewesen, Götz in tragische Schuld fallen zu lassen, wie Schiller sicher getan hätte. So aber nahm er nur erzwungene Teilnahme am Bauernkrieg seitens Götz an.

Denn seine Absicht ging nicht dahin, Götz auf Grund persönlicher Schuld untergehen zu lassen, sondern zu zeigen, wie zuweilen der Edle, Tüchtige ob seines Edelsinns und seiner Tüchtigkeit untergeht, der sittlichen Weltordnung zum Trotz. Dies die Idee des Stückes. Rittertum und Fehde, Untergang der alten Ritterschaft und Einbruch der neuen Zeit sind nur Erscheinungsformen dieser Idee, höchst willkommen für den Dichter, aber doch nichts weiter. „Die Zeit" kämpft nicht, geht auch nicht unter, ist nie Partei, sondern, wie gesagt, nur Erscheinungsform, und man sollte sich entwöhnen, in „Götz" den Untergang „der alten Zeit" zu sehen.

Eines tragischen Todes sterben Adelheid und Weislingen, auch Franz. Ihr Fall ist aber auch ein wesentlich anderer. Sie laden tragische Schuld auf sich und sterben im Gefolge ihrer Verbrechen.

Ein Moment verdient besondere Beachtung: die Tragik ~~des~~ des Gemüts, die mit der Wahrheit und Wärme der Darstellung das stärkste Zeugnis des Dramatikers Goethe ist. Im Ritterdrama mit seiner Flucht von Ereignissen und Handlungen klingt sie deutlich an, im Egmont spricht der Held sie aus, in Torquato Tasso ist sie das Gefährliche und Verderbliche und biegt nur mit Mühe vor der Katastrophe zum Leben um, und wenn Faust Gefahr läuft, mit seinem übermenschlichen Lebensdrang zu scheitern, so ist es sein geniales Empfinden, das ihn aus der Sphäre naiven, natürlichen Lebens und Glückes treibt.

Natürlich konnte Goethe auch die versöhnliche und heilende Wirkung des Gemüts, wie sie besonders in Iphigenia, zum Teil auch in den Geschwistern zu Tage tritt. In den Jugenddramen, in Götz und im Egmont, geht aber die Tragik vom Gemüt aus. Die Prinzessin in Torquato Tasso (III 2) sagt:

Ach, daß wir doch, dem reinen, stillen Wink
Des Herzens nachzugehn, so sehr verlernen!
Ganz leise spricht ein Gott in unsrer Brust,
Ganz leise, ganz vernehmlich, zeigt uns an,
Was zu ergreifen ist und was zu fliehn.

Für Torquato Taſſo trifft das nicht zu, denn der Gott in ſeinem Buſen iſt krank; aber als Programm des Dichters ſind die Worte von Bedeutung. In Egmont lautet es anders; ihn hat ſein Innerſtes unwiderſtehlich nach ſeinem Schickſal gezogen, ähnlich, wie der Dichter ſelbſt von Taſſo ſagte, daß ihn der ſchmerzliche Zug ſeiner leidenſchaftlichen Seele unwiderſtehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hinziehe, — zu der es aber im Drama nicht kommt.

In Götz tritt die Tragik des Gemüts zunächſt als Ahnung des Unheils auf, ehe er Gemeinſchaft mit den aufſtändiſchen Bauern macht, ſchweigt aber im entſcheidenden Augenblick. Wenn Sickingen die Gerichtsverſammlung im „großen Saal auf dem Rathaus“ zu Heilbronn geſprengt hat und Götz entgegentritt: Ich ſehe im Geiſt meine Feinde, deine Feinde niedergeſtürzt — antwortete dieſer: Deine Seele fliegt hoch. Ich weiß nicht, ſeit einiger Zeit wollen ſich in der meinigen keine fröhlichen Ausſichten eröffnen. Ich war ſchon mehr im Unglück, ſchon einmal gefangen, und ſo wie mir's jetzt iſt, war mir's niemals. — Wenn er ſich dann den Bündiſchen auf vier Wochen verpflichtet hat, beherrſcht ihn beim Scheiden von Eliſabeth nicht das ſchlimme Gewiſſen, das Bewußtſein unrechten Tuns, ſondern die Ahnung böſen Ausgangs: er iſt im umgekehrten Fall wie Egmont. Seinen Tod als Ereignis haben wir halbtragiſch genannt; im Gemüt empfindet Götz ſelbſt ihn tragiſch im vollen Ausmaß. Er bekennt ſich keines Unrechts, keiner Untreue ſchuldig, iſt es auch nach ſeinem Charakter und den Ereigniſſen im Drama nicht. Aber er fühlt: Das Schickſal hat ihn erdrückt. „Wen Gott niederſchlägt, der richtet ſich ſelbſt nicht auf. Ich weiß am beſten, was auf meinen Schultern liegt ... Und jetzt iſt's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaiſers und meine Wunden — es iſt alles zuſammen.“

Zur Unterſcheidung tragiſchen Schuldbewußtſeins und

tragischen Empfindens im Subjekt, der Person im Drama, ist diese Tatsache von einiger Wichtigkeit.

Egmont, obwohl sonst bedeutend verschieden von Götz, ist ihm bezüglich der Idee nah verwandt — bis auf den Schluß. Egmonts Katastrophe, sagt Schiller, fließt aus seinem politischen Leben, aus seinem Verhältnis zu der Nation und zu der Regierung. Das ist richtig, wenn man seine Eigenart, d. i. seinen Charakter als gegeben annimmt. Diesen Charakter jedoch wollte Schiller geändert haben. Egmont sollte nicht bleiben auf gut Glück, sondern aus Pflichtgefühl und Aufopferung für seine Frau und seine Kinder. Hätte Goethe Egmont als Familienvater belassen, wie er es tatsächlich — historisch — war, wie zusammenhängend, wie menschlich wäre nunmehr sein ganzes Verhalten! Er wäre nicht das Opfer einer blinden, törichten Zuversicht, sondern der übertrieben ängstlichen Zärtlichkeit für die Seinigen. „Weil er zu fein und edel denkt, um einer Familie, die er über alles liebt, ein hartes Opfer zuzumuten, stürzt er sich selbst ins Verderben.“[1]) Wir wissen, daß Schiller mit dieser Kritik Goethe nicht ganz gerecht wurde. Trotzdem bedeutet sie das äußerste Zugeständnis seinerseits an Goethes Eigenart. Ein tragischer Untergang ohne sittlichen Konflikt war eben für Schiller schlechterdings undenkbar. Die Pflicht für Frau und Kinder müßte Egmont natürlich höher stehen als die der Selbsterhaltung, und wenn dieser schon stürbe, so trüge doch die höhere Pflicht vor der niedern den Sieg davon. Die Vernunft käme auf diese Weise zu ihrem Recht.

Für Goethe bestanden solche Erwägungen nicht. Er fühlte das Schicksal Egmonts, wie er ihn dachte, tragisch und begnügte sich demgemäß mit der Darstellung dieses Schicksals. Die Schlußszene dürfen wir dabei freilich nicht in Betracht

[1]) Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, Abs. 4.

ziehen. Sie bringt ein neues Moment bezüglich der Idee, wenn nicht eine neue Idee. Doch ist sie nicht organisch und kann also vorläufig außer acht gelassen werden.

Den Egmont des eigentlichen Stückes ins Auge gefaßt, erhellt die Verwandtschaft mit Götz bezüglich der Idee: Beide Helden gehen unter ohne tragisches Verschulden, eigentlich durch ihre vortreffliche Eigenart, der eine durch seinen Biedersinn und seine Tapferkeit, der andere infolge seines fröhlichen Vertrauens auf sein Recht. Es mag Schiller nicht wenig schwer gefallen sein, zuzugestehen, „daß diese übergroße Zuversicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausschlag derselben uns Furcht und Mitleid einflößen und uns tragisch rühren." Im Grund hat er damit ausgesprochen, daß es eine tragische Rührung *ohne* sittlichen Kampf und ferner tragischen Untergang *gegen* die sittliche Weltordnung gibt.

Gerade aber im Hinblick auf diese berührt der scharfe Tadel eigentümlich, den Schiller an der allegorischen Schlußszene übte. Allerdings wendete er sich zunächst gegen die Allegorie, die günstigsten Falls nur Notbehelf der Poesie sein kann, dann aber auch gegen den Inhalt. Doch kann nicht zweifelhaft sein, daß dieser mehr als sinnreicher Einfall Goethes ist. Diesem scheint es Bedürfnis gewesen zu sein, Egmonts unverschuldeten Fall durch einen tröstlichen Ausblick in die Zukunft zu mildern. Für das Schicksal des Helden als Tatsache wird damit ja nichts geändert, wohl aber wird der Eindruck auf sein und unser Gemüt mehr zu einem rührenden. Wir besitzen es aus Goethes Mund, daß aus dem Konflikt, in dem das Liebenswürdige untergehe, das Gehaßte triumphiere, sich die Aussicht öffne, daß hier ein Drittes hervorgehe, das dem Wunsche aller Menschen entsprechen werde die Freiheit, die Egmonts Tod den Provinzen verschaffte. — Daher Egmonts letzte Worte: Und diese — auf die Wachen zeigend — treibt

ein hohles Wort des Herrschers, nicht ihr Gemüt! Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe. — „Freiheit“ ist für den „sinnlichen“ Goethe nicht ein Wort, auch kein Begriff, sondern Betätigung und Genuß des Lebens, Kampf und Liebe. Darum verweist Egmont die Niederländer zum ermunternden Abschied nicht etwa auf die Verfassung, sondern er sagt: Freunde, höhern Mut! Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder! — Damit verweist er sie auf den Sieg der Freiheit.

Daß Goethe damit die sittliche Weltordnung im Sinn hatte und ihren Sieg darstellen wollte, ist nicht anzunehmen. Seine Absicht ging auf das menschliche Gemüt, nicht auf die Weltregierung, die, wenn sie auch eine gerechte und zuverlässige ist, sich nicht in jedem einzelnen Fall wiederspiegeln kann. Bei Götz hatte der Dichter durch den natürlichen statt des gewaltsamen Todes der schwersten Tragik ausweichen können; Egmont mußte unter dem Beil des Henkers fallen. Es blieb also nur übrig, den Sieg der Zukunft rückstrahlen zu lassen auf die trostlose Gegenwart.

Indem aber Goethe die zukünftige und erst zu erkämpfende Freiheit in Klärchens Gestalt einführte, kam er nicht bloß mit dem Wesen des Dramas, das eine Gegenwart ist, sondern auch mit dem ersten und eigentlichen Plan ins Gedränge, der Egmonts Schicksal zum Gegenstand hatte, unbekümmert um den Gang der Geschichte. Egmonts Schicksal, in Verbindung mit den allegorisch angedeuteten Tatsachen der Zukunft, stellt eine Idee dar, den Sieg der Freiheit über die Tyrannei gegen manches schwere Opfer, deren Verwirklichung aber weit über Egmonts Tod hinausfällt. Diese Verwirklichung mit derselben Sinnlichkeit darzustellen wie Egmonts Schicksal, hätte es eines zweiten Stückes vom Umfang des ersten bedurft. Doch wäre die übergroße Schwierigkeit gewesen, die Ereignisse als Folge von Egmonts Tod erscheinen

zu lassen, eine Schwierigkeit, mit der auch Shakespeare in Julius Cäsar gekämpft und die er zu überwinden geglaubt hat, indem er — IV 3 —, kurz vor der Schlacht bei Philippi, dem Brutus Cäsars Geist vor das Auge führte, offenbar, um uns den Zusammenhang zwischen Cäsars Tod und Brutus' Niederlage zum Bewußtsein zu bringen.

Die Frage für Goethes Egmont ist nur, ob sich die Ereignisse der Zukunft in der Allegorie mit solcher Gegenwart aufdrängen, daß wir durch den beabsichtigten Eindruck des Gemüts die Idee sehen, bezw. empfinden. Die Verneinung der Frage liegt schon im Gesagten. Goethe reifte, als er den Schluß der Tragödie schrieb, seiner zweiten Periode entgegen, in der er, wenn auch die Idee nicht grundsätzlich anerkannte, ihr doch näher stand als je.

Wollte man eine Idee in Egmonts Schicksal sehen, so könnte man sie nur ausdrücken mit dessen eigenen Worten: Es glaubt der Mensch, sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen. — Das ist, für den Fall Egmonts, eine finstere Philosophie. Doch war Goethe weit entfernt, sie grundsätzlich und als Weltanschauung zu bekennen; ja er wollte die Tragik, wie sie im Stoff lag, nicht auswirken lassen. So viel Grund Egmont hat, im Schicksal eine dunkle, verderbliche Macht zu sehen, so tut er doch den Gedanken rasch ab: Laß uns darüber nicht sinnen. Dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht — schwerer der Sorge für dieses Land. — So erwidert auch Horatio auf Hamlets Bemerkung, zu welch' schnöden Bestimmungen — des Menschen — wir — angesichts eines Totenschädels — kämen: Die Dinge so betrachten, hieße sie allzu genau betrachten. — Kleist wiederum, in seiner Vorliebe für Extreme, wühlte sich förmlich in den Satz ein, daß es kein böser Geist sein kann, der an der Spitze der Welt steht, sondern bloß ein unbegriffener — und machte ihn, mit er-

drückender Wirkung auf das menschliche Gemüt, zur herrschenden Idee seiner Schroffensteiner.

Goethe war eben ein auch in der Idee objektiver Dramatiker.

3. Clavigo. Stella. Die Geschwister.

Clavigo ist bei manchen Vorzügen, die nur Goethe geben konnte, ebenso desultorisch gefertigt, als Stella einem persönlichen Bedürfnis entsprungen. Doch dürfen wir im einen Drama so wenig als im andern eine Idee verkörpert sehen.

Der historische Clavigo, Beamter am spanischen Hof, wurde nicht im Kampf mit Beaumarchais getötet, sondern nur auf Anklage des letztern von der Regierung seines Amtes entsetzt und verbannt. Goethe beabsichtigte eine stärkere Wirkung mit ihm und ließ ihn an Mariens Leiche, von Beaumarchais getroffen, sterben. Eine Idee soll mit seinem Tod nicht zur abschließenden Darstellung kommen. Denn Goethe, der auch im Sturm und Drang seine im Grund milde und warme Eigenart nicht verleugnete, wo er sich selbst gab — Götz, Klärchen- und Gretchentragödie — brachte die Heftigkeiten, als deren eine auch Clavigos Tod zu gelten hat, hier in Ermanglung persönlichen Anteils am Stoff, den er diesmal keinesfalls mit seiner ganzen Sinnlichkeit, d. i. mit seiner sinnlichen Anschauung durchdrungen hatte, nicht ohne Gewinn für die Bühnenwirkung, wie wir gern gestehen, aber doch wohl gegen seine Eigenart.

Der sterbende Clavigo sagt zwar: Höre mich, Carlos! Du siehst hier die Opfer deiner Klugheit — der unerbittlichen Weltklugheit gegenüber den „törichten" Forderungen des Herzens —; allein das ist ebensowenig leitender Gedanke als der letzte Ausruf des Prinzen in Emilia Galotti: Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?

Man hat ferner nicht versäumt, zu bemerken, daß sich Goethe in Clavigo selbst dafür gestraft habe, daß er Friederike Brion in Sesenheim bei seinem Wegzug aus Straßburg verlassen, sie, die an ihn geglaubt und ihm treu ergeben war. Die Verwandtschaft zwischen dieser Tatsache und der Erzählung Beaumarchais' im 4. Memoire der spanischen Reise und dem Inhalt der Eugénie ist nicht zu verkennen. Doch fehlt für die Darstellung einer Idee in Clavigo ein wichtiges Moment, das wichtigste: die sonstige Größe des untreuen Mannes und sein Beruf als Genie. Als Goethe Friederiken verließ, schrieb er: Ich wär' ein Tor, mich fesseln zu lassen! Dieser Zustand erstickt alle meine Kräfte —; er engt mich ein! — Was liegt nicht alles in mir? — Was könnte sich entwickeln? — Wenn ja wir Goethe verzeihen, daß er Friederike verlassen, so ist es seines Dichterberufes wegen. Es ist eine leidige Tatsache der Welt, daß das Genie den Weg zum Ruhm nimmt über so manches treu liebende Herz. Clavigo aber ist nicht im mindesten ein Genie, auch nicht des Geistes, vom Charakter ganz abzusehen. Carlos — I 1 — meint zwar: Wir Spanier haben keinen neuern Autor, der so viel Stärke des Gedankens, so viel blühende Einbildungskraft mit einem so glänzenden und leichten Stil verbände — allein er selbst ist der letzte, der seinem Freund die Heirat mit Marie aus ideellen Gründen mißriete; zudem kommt es nirgend zum Eindruck, daß dieser Clavigo für die Kunst seiner Nation Wesentliches zu leisten berufen sei und den Beruf auch fühle.

Eben weil sich Goethe den Stoff nicht ganz zu eigen machte, trug er, der Götz und Egmont ohne tragisches Verschulden sterben ließ und, um die Tragik in ihrer schwersten Form zu vermeiden, bei ihrem Tod alles Versöhnende, Mildernde hervorkehrte, diesmal kein Bedenken, den schwächlichen Helden nach der Rechnung der „gemeinen Moral" preiszugeben. Weil Clavigo ein Schurke war und rückfällig in Treulosigkeit,

muß er sterben. Das Bedürfnis des Menschen nach Rache spricht Beaumarchais selbst mit einer von Goethe sonst ungewohnten Heftigkeit aus: Ja, sie sollen's! sie sollen's! sollen mich ins Gefängnis schleppen. Aber von seinem Leichname weg, von der Stätte weg, wo ich mich in seinem Blute werde geletzt haben — und wieder: Ach! der grimmige, entsetzliche Durst nach Rache füllt mich ganz. — Beaumarchais ersticht denn auch Clavigo und gesteht dann: Wie sein fließendes Blut alle die glühende Rache meines Herzens auslöscht! wie mit seinem wegfliehenden Leben all meine Wut abschwindet! — Doch läßt es der Dramatiker nicht dazu kommen, daß der Franzose wegen Mordes auf spanischem Boden verhaftet werde; vielmehr nimmt der sterbende Clavigo Carlos das Versprechen ab, Beaumarchais an die Grenze zu geleiten. Hier bleibt keine Frage an das Schicksal oder die Weltregierung; der Fall erledigt sich glatt nach der Rechnung der gemeinen Moral, wie schon bemerkt. Der Dichter hatte Interesse am Stoff und stellte diesen mit starker Schlußwirkung dar, unterließ es aber, ihn so weit umzuschmelzen, daß er ihn nach seiner Art hätte prägen können. Darum und weil die Idee nicht schon im Stoff enthalten war, unterblieb die Darstellung einer solchen.

Stella möchte man unter allen Jugenddramen Goethes am ersten im Interesse einer Idee geschrieben wähnen. Man weiß, wie sehr der Inhalt den Dichter beschäftigte und welchen Anteil des Publikums er für das Werk erwartete. Er hatte Friederike verlassen und war in neuer Liebe zu Lili — Elisabeth Schönemann, Tochter des Frankfurter Bankiers Schönemann — entbrannt, ohne des quälenden Gedankens los zu werden, „daß er das edelste Herz verwundet, ohne ihm Heilung geben zu können". Da war es nur natürlich, daß sich seiner Dichterphantasie der Fall darstellte, wie die beiden geliebten Wesen Anspruch auf seine Person und Liebe erheben, ein Fall, für

den im Leben nur die Möglichkeit bestand. Zugleich wußte Goethe von Fr. Jakobi, daß er, vermählt, eine innige Beziehung zu Johanna Fahlmer unterhielt, wie auch in Lessings Miß Sara Sampson, mit welchem Stück Stella auch technisch manche Ähnlichkeit hat, zwei Frauen — Marwood und Miß Sara — auf einen Mann — Mellefont — unbestreitbare Rechte geltend zu machen haben. Zudem war von Swift das Beispiel einer Art Doppelehe bekannt. — Darnach möchte man annehmen, daß Goethe „das Schauspiel für Liebende" um der Idee willen geschrieben, die lauten müßte: Zulässigkeit oder sogar Notwendigkeit der Doppelehe in gewissen Fällen des Lebens.

Mit dieser Annahme ginge man jedoch entschieden fehl. Goethe ist, weder bewußt noch unbewußt, bei Verabfassung des Werkes einer Idee gefolgt. Es ist sogar zu erweisen, daß er sich durch den engen Anschluß an seine persönlichen Erlebnisse nicht allein die Darstellung der Idee, sondern auch den Ausgang der Handlung — im befriedigenden oder tragischen Sinn — unmöglich machte.

Ohne ausgearbeiteten Plan schrieb er die ersten vier Akte leidenschaftlich hin. Dann aber stockte die Arbeit. Als Johanna Fahlmer — März 1775 — das Verlangen nach dem fünften Akt aussprach, riet er, dieses zu überwinden, und wünschte, sie hätte ihm denselben dazu geschrieben. Man träte Goethes dichterischer Ehrlichkeit zu nahe, wollte man annehmen, er habe den Ausgang des Stückes aus Scheu vor der Öffentlichkeit in suspenso zu halten gewünscht. Vielmehr war er sich selbst nicht darüber klar. Auf seine Ansicht von der Doppelehe im Leben und in der Wirklichkeit kam es nun gar nicht mehr an, da der fünfte Akt nur die Konsequenz der vier ersten Akte sein konnte. Diese nun scheinen von der Art zu sein, daß die durch sie erregten Empfindungen auf keine Weise zu einem natürlichen Ablauf kommen können — gegen den Wunsch des Dichters selbst.

Schröer sagt:[1]) Eigentlich blieb das Ganze immer Fragment, ist danach angelegt, Fragment zu bleiben. Der versöhnliche Schluß des fünften Aktes — in der ersten Fassung — ist mit dem übrigen nicht aus einem Guß. Er läßt einen süßen Nachgeschmack zurück, wo wir Erhebung verlangen. — Das ist richtig. Unzutreffend jedoch scheint uns das Folgende: Nicht zu beruhigen schrieb er das Stück, nur um das Gefühl der Unruhe stärker empfinden zu machen. — Das widerspricht schon Goethes sonstiger Gepflogenheit, sich von Lebensirrungen und Herzenswirrungen zu befreien eben durch dichterische Darstellung, wie das besonders bei Werther der Fall gewesen. Allerdings schrieb er später: Wer auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen innern Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen. — Doch ist zu bedenken, daß der vage, unbestimmte Zustand des Gemüts nach Abschluß der Ereignisse nicht jener der Unruhe während des Vollzugs derselben ist, weil sonst Furcht und Mitleid als Hauptgattungen der erregten Gefühle über den Schluß der Handlung hinweg dauern müßten. Überdies hätte ja Goethe, wenn Schröers Annahme bezüglich des Zweckes in Stella zuträfe, es bei den vier Akten bewenden lassen können, eigentlich müssen. Daß er einen fünften Akt wenigstens versuchte, beweist nichts für die Idee, wohl aber das Bedürfnis des Dichters, selbst einen Ausgang zu sehen.

Nicht zu verkennen ist aber, daß die Idee einen Ausgang verbürgt hätte. Für die Poesie kommt hierin Hamlets Wort zur Geltung: An sich ist nichts weder gut noch bös; das Denken macht es erst dazu. — Goethe hätte also den guten Ausgang ins Auge fassen können und mußte sich dann,

[1]) Deutsche National-Literatur. Goethes Werke VI S. 125.

besonders im Charakter des Mannes, darauf einrichten; oder er konnte zum tragischen Schluß neigen, mußte sich aber wieder darauf einrichten. Wie dieser tragische Schluß jetzt — seit 1816 — besteht, ist er nicht überzeugend. Auch fällt auf, daß Goethe für den ersten Fall nicht die Sage des Grafen Ernst von Gleichen benützte, der mit einer getauften Türkin aus dem Kreuzzug von 1228 und aus türkischer Gefangenschaft zu seinem Eheweib zurückkehrte und von diesem mit der neuen Gefährtin freundlich aufgenommen wurde, eine Sage, die Goethe kannte und im Stück selbst erzählen läßt, die aber für den günstigen Ausgang als Stoff des Dramas überhaupt weit größere Vorteile geboten hätte. Die Konzeption wäre dann ähnlich wie bei Iphigenie gewesen: die lebendige Idee, aus der Erfahrung und dem persönlichen Erleben abgehoben, wird einem ferneren Stoff eingepflanzt, der dadurch selber wieder Leben und Wahrheit gewinnt. Goethe nannte das: einen Stoff mit Sinnlichkeit durchdringen.

Die Geschwister, so anspruchlos sie sich geben, scheinen in der Idee bedeutend genug zu kurzer Besprechung.

Lessing entwickelte einige Jahre später im Nathan ein Verhältnis — zwischen dem Tempelherrn und Recha —, das sich als Liebesverhältnis anzuknüpfen scheint, zu einem solchen von Bruder und Schwester. Die Stimme der Natur im Tempelherrn, die sich als Liebe offenbart, muß schweigen zu gunsten der Idee, die, in Anwendung des Humanitätsgedankens, die ideelle Verwandtschaft aller Völker und Konfessionen in Form leiblicher Verwandtschaft darzutun hat.

Marianne in den Geschwistern sagt: Unter allen konnt' ich — in Romanen — am wenigsten leiden, wenn sich ein paar Leute lieb haben und endlich kommt heraus, daß sie verwandt sind oder Geschwister sind. — Demgemäß entwickelte Goethe hier das Verhältnis der Geschwister zu dem der Lie-

benden. Dokumente sind dabei Nebensache. Die Entscheidung erfolgt durch die Stimme des Herzens. Wilhelm weiß zwar von jeher, daß Marianne nicht seine Schwester, sondern die Tochter jener geliebten Frau ist, die ihm der Tod entriß, kurz eh' er sie heiraten konnte; das Mädchen aber glaubt an die Fiktion und nur die Stimme des Innern bewahrt sie, der Werbung des Fabrice nachzugeben. Es liegt, sagt sie, von jeher in meiner Seele, und dieses — die Werbung und ihre halbe Zusage — hat's herausgeschlagen, gewaltsam herausgeschlagen: — Ich liebe nur dich! — Von jeher hat sie's zu Wilhelm gezogen; ohne zu wissen, wie, sagt sie: Ich will euch lieb haben — und müßte gleich dazu setzen: Lieber als meinen Bruder kann ich euch nicht haben —.

Aus ihrem Geständnis sieht Wilhelm, daß sie ihn liebt, von jeher geliebt hat, und offenbart sich ihr: sie sind Bräutigam und Braut.

Wie also Egmont unwiderstehlich von seinem Innersten nach seinem Schicksal gezogen wird, so Marianne; nur ist ihr Schicksal das entgegengesetzte, ein glückliches. Die Stimme der Natur erweist sich wahr und treu in ihr und siegt im bescheidenen Kampf gegen alle Zufälligkeiten. Das ist die Idee des anmutigen Stückes, wie Goethe sie wohl von Anfang an im Sinne hatte.

4. Goethes klassische Dramen.

Iphigenia. Torquato Tasso. Die natürliche Tochter.

Von Goethe, dessen Genius besonders in seiner Jugend völlig eins war mit seiner Person, hören wir allerorts das Seelenvolle seines Wesens im Leben rühmen, wie wir es aus seinen Werken kennen. Umgekehrt war Goethe im höchsten Grad empfänglich für seelenvolles Wesen in Personen seines Umgangs. Was seine Liebe zum Frankfurter Gretchen, zu Friederike Brion während des Straßburger Aufenthalts, zu

Charlotte Keſtner in Wetzlar, zu Lili Schönemann wieder in Frankfurt betrifft, ſo gewährte ſie dem jungen Dichter wohl ſtets die himmelhoch jauchzende Luſt, aber ohne ihm die Todesbetrübnis bei der Trennung zu erſparen. Der tragiſche Ausgang im Werther, mit Gretchen im Fauſt, mit Klärchen im Egmont ſchreibt ſich aus jener Betrübnis her. Daneben erfuhr Goethe heilſamen, klärenden Einfluß zuerſt in Frankfurt von ſeiner Schweſter Kornelia, dann von Guſtchen Stolberg, die er perſönlich nicht kannte, und in Weimar beſonders von Charlotte von Stein. Das Verhältnis zu dieſer jedenfalls bedeutenden Frau charakteriſiert ſich zwar mehr als Liebe, aber nicht ausſchließlich, ſondern auch als Freundſchaft, beſonders ihrerſeits. Als Goethe in einem Gedicht — vom 14. April 1776 — leidenſchaftlich geſtand:

Ach, du warſt in abgelebten Zeiten
Meine Schweſter oder meine Frau —
Tropfteſt Mäßigung dem heißen Blute,
Richteteſt den wilden, irren Lauf —
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerſtörte Bruſt ſich wieder auf

— da wies ſie ihn an, bei der Vorſtellung zu bleiben, daß ſie ſeine Schweſter ſei, nicht ſeine Frau, und Goethe ſchrieb wirklich unterm 16. April an ſie: Adieu, liebe Schweſter, weil's denn ſo ſein ſoll — und fand unterm 8. Auguſt das Verhältnis zu ihr „ſo heilig ſonderbar".

Kein Zweifel, daß wir hier nicht bloß den Keim zur Iphigenia haben, ſondern auch den Inhalt, die Idee: der todeswunde Oreſt findet Heilung und Geſundung an der Schweſterbruſt — entſprungen aus Goethes Leben und Erfahrung.

Die Idee drängte nach Vermählung mit einem geeigneten Stoff. Ihn fand Goethe in der antiken Sage, bearbeitet in des Euripides Oreſt, Elektra und den beiden Iphigenien — auch die Oreſtie des Äſchylos und die Elektra des Sophokles

kannte er. — Orestens gewaltiger Schmerzensausbruch im ersten Stück, der zugleich eine furchtbare Anklage des Gottes Apollon und das Bekenntnis innigster Liebe zur Schwester ist, mag Goethe vor allem angezogen haben.

Dabei stand dem antiken Dichter die — man möchte sagen — vollendete Sinnlichkeit antiker Sage zur Verfügung: die Eumeniden, furchtbar schon durch ihr Erscheinen, die Götter in Gestalt und Körper, das Bild der Göttin. Auch das mußte sich bei Goethe ändern.

Vieles erscheint also hier aufmerksamer Betrachtung wert: die Tatsache der Heilung von altererbtem Fluch auch in antiker Weltauffassung, das Verhältnis dieser Tatsache zur starren antiken Schicksalsidee, eben diese Tatsache, erklärt aus Goethes Humanitätsgedanken, die Hinderung von Goethes Idee auf die antike Plastik des Stoffes, Goethes persönliches Bedürfnis nach glücklicher Lösung sittlicher Konflikte in jener Zeit.

Nach der einen Fassung der antiken Sage rettete Athene den Orest bei der Abstimmung auf dem Areopag durch ihren weißen Stein — gewissermaßen im Stichentscheid —, nach der andern verhalf ihm Apollon selbst zur Heilung durch die Anweisung, der Schwester Bild von den Tauriern nach Griechenland zu bringen. Letztere Art schloß einen Betrug der Menschen, der Taurier, seitens des Geschwisterpaares in sich, den durchführen zu lassen Euripides keinen Anstand zu nehmen brauchte. Für Goethe muß die Wandlung der Sage nach seinem Sinn das Schwerste der Konzeption gewesen sein. Vielleicht oder vielmehr wahrscheinlich ist es das endliche Gelingen, das der Dichter in der an Riemer mitgeteilten Inschrift auf dem Schwalbenstein bei Ilmenau ausdrückt: Sereno die, quieta mente schrieb ich (1779) nach einer Wahl von drei Jahren den vierten Akt meiner Iphigenie an einem Tage. — Im vierten Akt ist es nämlich, wo sich Orestens Heilung durch Iphigeniens wundervoll hohes Betragen und durch ihre Hingabe an den Bruder vollzieht, und

zwar noch vor der Klärung des Orakels, obwohl Goethe den delphischen Gott gütig und gerecht und seine Weisung auf die leibliche Schwester gerichtet sein läßt. Zur Heimkehr Iphigeniens und zur Entsühnung des Hauses der Tantaliden müssen sich schließlich alle, auch König Thoas, in edler Menschlichkeit betätigen.

Die antike Welt kannte eine Heilung menschlicher Gebrechen durch reine Menschlichkeit nicht. Insofern bedeutet Goethes Iphigenia eine Abkehr von der Antike, gerade im antiken Stoff, und trotzdem eine dichterische Großtat. Die Lösung nach der Sage, durch listige Entwendung des Artemisbildes, wäre für modernes Empfinden unmöglich gewesen. Goethe interessierte auch nicht Inhalt und Ausgang der Fabel, sondern er suchte nur Stoff für den Inhalt seines Erlebens. Diesen hätte er sich in modernem Gewand selbst erfinden können, wie er es bei Stella, den Geschwistern getan. Doch scheint ihm die eigene Erfindung nicht genügt zu haben. Das Unternehmen war nicht ungefährlich. Denn je weiter Erleben und Handlung auseinander liegen, desto schwieriger ist die Verschmelzung. Shakespeare konnte nach den entferntesten Stoffen greifen, weil er ein entsprechend großer, mit poetischer Energie begabter Dichter war, um überlieferte Stoffe und Personen einzuschmelzen und neue Handlungen und Charaktere daraus zu prägen. Goethe hat im Bezug auf Iphigenia und Tasso später gesagt, daß sie ihm gelingen konnten, weil er jung genug war, „um mit seiner Sinnlichkeit das Ideelle des Stoffes durchdringen und beleben zu können", wobei man sich jedoch nicht von den Ausdrücken beirren lassen darf. Denn mit dem Ideellen des Stoffes kann Goethe nur das Abstrakte desselben, mit der Sinnlichkeit nur das persönliche Erleben gemeint haben, also das Gegenteil dessen, was man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist. Gelingt die Verschmelzung, so ist in der Regel der Gewinn für die

Dichtung um so größer, besonders, was die Realität der Darstellung anlangt. Der überlieferte Stoff, zu dramatischem Leben erweckt, bietet immer den Vorteil des Eindrucks, daß er irgendwann und irgendwo ein wirkliches Dasein hatte, die unsern Glauben an das Geschehen im Drama wesentlich erhöht: er ist in dieser Beziehnng von gleicher Art wie die historische Handlung, von der Grillparzer schrieb, daß ihr Letztes Gottes Werk, ein Wirkliches, die Existenz sei.[1]) Doch ist nicht ausgeschlossen, daß ein Dramatiker mit besonderer Plastik der innern Anschauung seine Stärke im Gestalten neuer Stoffe findet, wie dies z. B. bei Heinrich von Kleist der Fall ist.

Für Goethe brachte indes die Verinnerlichung des Vorganges ein Minus an Realität und Plastik mit sich, wie denn schon Schiller[2]) bemerkte, „es gehöre zum eigenen Charakter des Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist ...“ Wir haben also hier den bemerkenswerten Fall, daß die Idee der Sinnlichkeit der Darstellung widerstrebt, aber nicht, weil Idee und Stoff überhaupt sich widerstreben müssen, sondern weil hier antiker Stoff und moderne Idee in Gegensatz geraten, weshalb Schiller sagte: „Ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustands nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand.“

Was den Inhalt der Idee betrifft, so ist klar, daß die innere Handlung eine zweifache ist: Orestens Heilung von schwerer Krankheit, ihm aufgeladen als Fluch des Muttermords, durch Iphigeniens schwesterlich liebevolles Begegnen, sodann die Befreiung dieser selbst, Orestens und Pylades' aus

[1]) Werke, 18. Bd. S. 188.

[2]) Brief v. 22. Januar 1802.

Verbannung, bezw. Gefangenschaft, wieder durch Iphigeniens Wahrheit und hohes Wesen, welche Befreiung für den Zusammenhang der Geschicke ihres Geschlechts der endlichen Entsühnung, der Rückkehr in die Heimat und zu friedlichen Verhältnissen gleichkommt. Iphigenia wird „die Weihe des väterlichen Hauses“ vollbringen, wird Orest „der entsühnten Halle wiedergeben“ und wird ihm „die alte Krone aufs Haupt drücken“. Die Tantaliden kommen endlich zur Ruh. Aus dem Zeitalter der Greuel und Verbrechen, von Tantalus angefangen, der für seinen Übermut in Gemeinschaft der Götter in den Tartarus gestürzt ward, über Pelops, Atreus und Thyest, Agamemnon, Klytämnestra bis zu Orest, schiffen sich die übrig Gebliebenen zu friedlichem Leben ein. Und wer diese Wandlung erzielt, ist Iphigenia, sie, die I 1 geklagt hat:

Ich rechte mit den Göttern nicht; allein
Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann,
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz, ihn krönt der Sieg;
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng gebunden ist des Weibes Glück! . . .

Diese Wunderwirkung durch vollendete Weiblichkeit war der antiken Zeit natürlich nicht geläufig; sie war überhaupt nur möglich als Frucht des allherrschenden Humanitätsgedankens jener Zeit.

Indes muß man über dem einen das andere nicht vergessen. Die Lösung des Fluches war schon in der griechischen Mythologie vorgesehen. Artemis hatte Iphigenia vom Opferaltar in Aulis hinweg nach Taurien entführt, um dort zu bleiben, bis Orest im Auftrag Apollons das Bild der Schwester hole, für welchen Fall er vom Fluch des Muttermordes befreit sein solle. Apollon war es, der Orest „die ungeheure Tat“ geraten. Nun bietet er zur Entsühnung die Hand. Nach der andern Fassung der Sage ist es Athene, die Orest von

den Eumeniden befreit, indem sie auf dem Areopag ein Gericht niedersetzt und bei der Abstimmung einen weißen Stein in die Stimmurne wirft, der die Freisprechung entscheidet. Von Tantalus' Göttergemeinschaft schreiben sich die Greuel im Hause der Tantaliden her; zum Schluß aber greifen die Götter selber wieder ein, den Fluch zu beheben. Man kann allerdings die ganze Reihe der Verbrechen, von Pelops angefangen bis Orest, auf rationalistische oder, besser gesagt, auf reale Weise aus der Menschennatur und deren Leidenschaften erklären, wie Wätzoldt,[1]) indem er schreibt: „Die Tantaliden tragen sämtlich selbst die Schuld an ihrem Geschick. Daß sie alle schwere Schuld auf sich laden, liegt an der vom Ahnherrn den Nachkommen vererbten Anlage zu gewaltsam leidenschaftlichem Tun, die durch das Gefühl überlegener physischer Kraft gesteigert wird." Allein wir haben es hier nicht mit Tatsachen, sondern mit Tatsachen in antiker Auffassung zu tun, und nach dieser haben die Götter wesentlichen Anteil am Geschehen, wobei wieder nicht zu verkennen ist, daß z. B. Apollons Anteil am Muttermord des Orest genau dem Pflichtteil des Sohnes entspricht, den die Blutrache ihm zuweist. Seiner Mutter Klytämnestra gegenüber befindet sich Orest genau im selben Fall wie Hamlet gegenüber seinem Oheim Claudius. Das natürliche Gefühl verlangt Rache hier wie dort; aber das Gesetz verbietet die Tat. Bei Hamlet ist der Konflikt unlösbar. Er kann wohl seinen Vater rächen, allein nicht anders als durch Mord. Darum zögert er. Schließlich gibt er Claudius den Tod, doch erst, nachdem er ihn selbst von Laertes empfangen hat. Orest erschlägt Klytämnestra und Ägisthen, und er verfällt den Eumeniden. Daß er es auf Apollons Rat getan, entspricht der Tatsache bei Shakespeare, daß der Geist von Hamlets Vater

[1]) Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben, 2. Lief., S. 90.

den Sohn auffordert, den schnöden Mord zu rächen. In der Lösung des Konflikts ist diesmal die Antike mild. Der Muttermörder Orest findet Gnade vor den Himmlischen und Ruhe im Leben. Die Tantaliden hören auf, Gegenstand des Götterhasses zu sein, wie sie selbst ihre Leidenschaft abtun. Die Verknüpfung der Menschenschicksale liegt nach antiker Auffassung in der Hand der Götter. So oft diese verderblich und verwirrend ins Geschick der Tantaliden eingegriffen haben, mit Orest und Iphigenia verfolgen sie einen guten Endzweck — die eigentliche antike „Schicksalsidee" kommt wohl überhaupt an keinem Sprossen des Tantalus zum Ausdruck. Das Merkwürdige des Ganzen ist die Lösbarkeit eines sittlichen Konflikts nach antiker Auffassung, der, wie wir gesehen haben, nach moderner Auffassung unlösbar ist — vgl. auch Don Cesar in Schillers Braut von Messina. —

Dieser sittliche Konflikt ist nicht Gegenstand des Goetheschen Stückes. Da aber die Heilung des Orest für dieses in ähnlicher Weise bedeutsam ist wie für Euripides in „Orest", war die Erwägung notwendig. Die schließliche Genesung der Tantaliden von verbrecherischem Willen und dem Zorn der Götter war bereits der antiken Sage und also der antiken Weltanschauung geläufig; Goethe hat nur die Genesung aus der Hand der Götter in die Brust der Menschen verlegt, ohne darum den Götterwillen gerade auszuschalten. Nimmt doch auch er an, daß Orest von Apollon nach Taurien gesandt ist, und hat doch er den schönen Doppelsinn des Orakels als Ausfluß gütigen Götterwillens erfunden. V 6:

> Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!
> Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott
> Wie einen Schleier um das Haupt uns legte . . .

Es ist eine vielerwähnte Tatsache, daß Goethe von Egmont ab für seine Dramen einen günstigen Ausgang sucht, für Torquato Tasso, für Faust, womit übereinstimmt, daß er

sich auf der Höhe seines dichterischen Schaffens, in der Zeit seines Verkehrs mit Schiller, vor dem Unternehmen einer wirklichen Tragödie fürchtete, weil er nichts als Zerstörung seiner innern Person davon absah. Für Iphigenia hatte ihm die Antike insoweit vorgearbeitet, als sie den günstigen Ausgang, die Lösung vom Fluch, bereits in sicherer Form darbot. Schwierigkeit konnte nur die Art der Lösung bieten. Sachlich ist diese dem Dichter aufs beste geglückt. Für den Ausgang konnte Goethe nicht wie Kleist in Amphitryon mit der Antike in Widerspruch geraten; denn diese kam seinem Bedürfnis sichtlich entgegen. Er selbst hat dies außer acht gelassen, als er über die Schicksals-Idee der Griechen, allerdings nur die tragische, zu Eckermann sprach: „Dergleichen ist unserer jetzigen Denkweise nicht mehr gemäß, es ist veraltet, und überhaupt mit unseren religiösen Vorstellungen in Widerspruch,“[1] — was in vieler, aber nicht in jeder Beziehung richtig ist, wie die Fabel der Iphigenia beweist. Im allgemeinen, scheint es, haben wir uns zu sehr gewöhnt, im Schicksal des Ödipus Rex die antike Schicksals-Idee überhaupt zu sehen. Das ist keinesfalls zutreffend. Auch muß in der Beurteilung derselben stets beachtet werden, ob der Mensch in Verderben gerät gewissermaßen durch Gesamtbeschluß der Götter oder durch den Rat eines einzelnen Gottes, einer einzelnen Göttin; denn häufig gleicht sich im letzten Fall die Wirkung von einer Seite durch Wirkung von anderer Seite aus, wie in der Sage von Orest in der Fassung mit Athene als schließlicher Vermittlerin.

Was endlich die reine Menschlichkeit betrifft, durch die, wie Goethe selbst sich ausdrückt,[2] die Heilung der menschlichen Gebrechen erfolgt, so ist klar, daß sie zunächst und zumeist in Iphigenia erscheint. Indes muß beachtet werden, daß Orest durch Wahrheit und Vertrauen, die immer das Zeichen einer

[1] Anfang März 1832. 1. Ausg. Leipzig 1836 S. 356.

[2] Widmung Goethes an den Schauspieler Krüger 1827.

großen Seele auch im Mann sind, die Lösung des Konflikts anbahnt. Durch Götterfügung ist Iphigenia im Land der Taurier, als Priesterin der Artemis, aufbewahrt, und nach Götterrat kam Orest mit Pylades dorthin; wurden beide der Priesterin als Opfer der Göttin übergeben, so ist die schreckliche Wendung einzige Möglichkeit der Rettung. Pylades hat Iphigenien falsch über sich und seinen fluchbeladenen Gefährten unterrichtet; da aber — III 1 — tritt Orest mit dem Geständnis hervor:

Ich kann nicht leiden, daß du, große Seele,
Mit einem falschen Wort betrogen werdest.
Ein lügenhaft Gewebe knüpft' ein Fremder
Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,
Zur Falle vor die Füße; zwischen uns
Sei Wahrheit!
Ich bin Orest . . .

Nun erst kann Iphigeniens Sorgfalt und Liebe sich betätigen. Wie groß und schön und erhaben sie sich dabei erweist, ist oft genug gezeigt worden. Doch darf wieder nicht unbeachtet bleiben, wie groß Orest im Leid ist, und wie ihn das Bewußtsein des Muttermords bis zur völligen Entsagung des Lebens durchtränkt hat.

Laß allein und unbegleitet
Mich zu den Toten gehn! Verhülltest du
In deinen Schleier selbst den Schuldigen,
Du birgst ihn nicht vorm Blick der Immerwachen,
Und deine Gegenwart, du himmlische,
Drängt sie nur seitwärts und verscheucht sie nicht.

Das ist schmerzliche Reue, wie sie auch die christliche Heilslehre als Voraussetzung innerer Genesung betont. Nach Orests Erzählung bei Goethe — III 1 — hat Apollon nicht zum Muttermord geraten. Gründe sind hier „die brennende Begier, des Königs Tod zu rächen", der Anblick von Agamemnons Mordstätte, die Aneiferung Elektrens und die Gefahren,

die nun „der Geschwister von einer stiefgewordnen Mutter warteten“ und warten, lauter Gründe, die das Verbrechen des Orest menschlich begreiflich, wenn auch nicht verzeihlich machen, und durch die der Dichter der spätern gütlichen Lösung wirksam vorarbeitet. Dennoch erklärt sich Oreste zum Tod bereit und wünscht nur der Priesterin und seinem Freund ein glückliches Leben. Ausfluß seines Vertrautseins mit dem Tod ist es auch, wenn er Iphigeniens Umarmung, nachdem sie sich ihm zu erkennen gegeben, als unheilig zurückweist. Die Lösung im ganzen beruht dabei immer noch auf der Schwester; um aber gerecht zu sein, muß auf den Charakter des Bruders nicht minder als auf sein tiefes Leid hingewiesen werden.

Eine letzte Frage geht über den Rahmen des Stückes hinaus: wieweit der Inhalt der Iphigenia, wie er sich in dem Satz darstellt, daß alle menschlichen Gebrechen sich durch reine Menschlichkeit heilen, im allgemeinen, im Leben und in der Wirklichkeit, Geltung hat. Kein Zweifel, daß diese keine absolute und unbeschränkte ist. Die innere reinigende Wirkung der Wahrheit soll unbestritten sein; jedoch für den gütigen Ausgang einer Sache, eines Schicksals bietet sie oft genug keine Gewähr; im Gegenteil kann ihr Bekenntnis Anfang und Ursache nicht bloß zu gefahrvollen Verwicklungen, sondern sogar zu tragischem Untergang werden. Ein Beispiel dafür hat Shakespeare an Cordelia in Lear geschaffen. Weil sie treu und wahr ist und ihr Herz voll dankbarer Liebe zum Vater weiß, bescheidet sie sich, zu sagen: „Euer Hoheit lieb' ich nach Schuldigkeit, nicht mehr, nicht minder.“ Doch trifft sie mit diesem Geständnis nur einen törichten Vater, nicht wie Iphigenia mit ihrem einen gütigen Barbaren. Weil dem Vater Lear die Versicherung nicht voll genug klingt, stößt er die Tochter aus, enterbt sie, „kindet sie seinem Haß an“ und setzt die heuchlerischen Schwestern in ein um so üppigeres Erb-

teil. Was folgt, ist die ganze große Tragödie, die mit dem Untergang aller endet, erwachsen aus Cordeliens Wahrheit und Bescheidenheit einerseits, aus Vater Lears Leidenschaft und Unverstand anderseits. Derartige Tragik lag Goethe damals gänzlich fern. Sein Fühlen war das des humanen Zeitalters, in dem man es dankbar begrüßte, daß Klopstock den reuigen Teufel Abbadona zur Begnadigung vor dem Herrn gelangen ließ. Natürlich war Goethes Empfinden ein unendlich tieferes als das allgemeine des Zeitalters und hing aufs engste mit der Entwicklung seiner Person zusammen. Zeugnis hiefür ist Fausts Schicksal, das sich aus Verdammung nach dem alten Volksbuch zur Begnadigung in Goethes vollendeter Dichtung wandelte. Insofern kündigt sich die im Hauptwerk niedergelegte Weltanschauung, die doch eine optimistische ist, bereits in Iphigenia an. Zu Fausts Rettung nimmt die Liebe von oben tätigen Anteil; dafür ist die moderne, christliche Weltanschauung zu grunde gelegt. An eine gleichartige Wirkung der griechischen Götter können wir nicht mehr glauben; darum mußte in Iphigenia das Geschehen in der Hauptsache ein innerliches sein. Verwandt aber zeigt sich die Antike mit der modernen Zeit und sogar mit dem Zeitalter der Humanität im guten Ausgang mit Orest, dem fluchbeladenen Muttermörder.

Darum konnte Goethe die Verschmelzung des persönlichen Lebens mit dem antiken Stoff so wohl gelingen.

Anders in Torquato Tasso. Der Überlieferung gemäß hätte der Held dieser Dichtung einen tragischen Ausgang nehmen müssen. Goethe kam zu einem guten mit ihm; wenigstens zielte seine Absicht auf einen solchen. Der Gesamteindruck ist aber kein befriedigender, jedenfalls kein klarer. Das beweisen schon die verschiedenen Deutungen, die Tassos Schicksal erfahren hat. Damit hängen natürlich die vielfachen Zweifel über die Idee des Stückes zusammen.

Goethe selbst lehnte es — 1827 — schlechthin ab, in Tasso eine Idee dargestellt zu haben: „Idee? — Daß ich nicht wüßte! Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischen Kontrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte."[1]) Insoweit wäre alles gut und die Frage nach der Idee rasch abzutun. Schließlich aber mußte Tasso doch irgend ein Schicksal erfahren, durch welches hindurch wir nach der Idee zu sehen gewohnt sind, und wenn schon nicht jedes Schicksal eine Idee darstellt, so entwickelt sich doch und gerade mit Tasso die Sache in einer Weise, die mit jedem Schritt die Frage nach der Idee anregt. Schiller hätte das ausgedrückt: Der Gegenstand verlange eine philosophische Behandlung. Für uns ist auch kein Zweifel, daß Goethe während der Zeit seiner Verbindung mit Schiller Tassos Leben entweder nicht oder mit einem Ausgang dargestellt hätte, der sein Schicksal entscheidet, womit dann die Idee ohne weiteres wäre gegeben gewesen. Wie aber in Wirklichkeit Konzeption und Ausführung erfolgte, konnten die Elemente der Dichtung, Tassos Leben nach der Überlieferung — in Kopps Vorrede zur Übersetzung des Befreiten Jerusalem, in J. J. W. Heinses „Leben des Tasso", in Pierantonio Serassis „La vita di Torquato Tasso" — und des Dichters persönliches Erleben seit seinem Eintritt in Weimar nicht sowohl verschmolzen als eben „zusammengeworfen" werden. Unter günstigeren Umständen hätte Torquato Tasso dasselbe bedeutende Bekenntnis des Dichters werden können, wie Faust das Bekenntnis des Menschen geworden ist. Goethes kräftig-gesunde Natur hätte dann sicher einen überzeugend guten Ausgang geboten. Wie dieser jetzt besteht, erscheint er nur notgedrungen, zwar von der Eigenart des Dichters erfordert,

[1]) Gespräch mit Eckermann vom 6. Mai 1827.

aber in gewissem Sinn den Voraussetzungen des Dramas widersprechend. Ohne die Quelle des ewig tätigen Lebens muß jede Dichtung in kürzerer oder längerer Zeit erdürsten; umgekehrt ist aber auch die allzu nahe Entlehnung aus dem Leben für die Dichtung der klaren Fassung der Ereignisse gefährlich. Goethe mag das bei Tasso zuweilen selbst gefühlt haben; so schrieb er über die große Szene zwischen Tasso und der Prinzessin zu Anfang des zweiten Aufzugs — nach heutiger Fassung — an Frau von Stein: „Diesen Morgen ward mir's so wohl, daß mich ein Regen zum Tasso weckte. Ob's als Szene und an dem Orte gut ist, weiß ich nicht."[1])

Nicht selten findet man als Idee des Stückes bezeichnet die Heilung des traumwandelnden Dichters zur Anerkennung der Wirklichkeit, zugleich mit dem Vorsatz, sich in Zukunft an diese zu halten. Uns scheint diese Auffassung nicht im mindesten festzustehen. Auch was man sonst gesagt hat: daß der Grundgedanke des Tasso die nahe Verwandtschaft zwischen Genie und Wahnsinn sei — dünkt uns mehr aus dem Zeit-, um nicht zu sagen Modeinteresse für dieses Thema, als auf Grund der Verhältnisse des Dramas gesagt zu sein. Für letztere Deutung bietet Goethes Natur doch gar keinen Anhalt. Im übrigen ist weder das Zeitinteresse noch selbst Goethes Person maßgebend für Erklärung seiner Werke.

Denn bei allem Gewinn, den man für diese aus seinem Leben geschöpft hat, muß gesagt werden, daß letzten Endes stets das Werk, und dieses für sich, zur Behandlung steht. Es ist richtig, was der Dichter sagte: daß all seine Erzeugnisse nur Bruchstücke einer großen Konfession seien, und Torheit wäre es, den großartigen Vorzug seiner Poesie auf Grund dieser Tatsache zu leugnen; denn was in der Kunst, besonders der poetischen, den Ausschlag gibt und worauf alle feinere und tiefere Wirkung beruht, ist die Person. Diese kann

[1]) 23. April 1781.

jedoch nicht weiter wirken, als im Werk und aus ihm. Jedes Kunstwerk führt ein Eigendasein, muß sich selbst erklären und als berechtigt erweisen.

Das Herrschende, Prinzipielle der Existenz ist die Idee. Gegen diese nun hat nach unserem Ermessen vor allem Goethe selbst verstoßen. Das Stück regt uns zweifellos — nach Art und Anlage — an, durch die Ereignisse hindurch nach dem Typischen derselben zu sehen. Dieses Typische nun hat er durch die Mischung der Tatsachen aus Tassos Leben mit dem Eigenerlebten gestört, besonders im Ausgang. Denn das Typische in Tassos Leben, auch soweit es Goethe in das Drama herübergenommen, ist die Tragik des weltentfremdeten Dichters, das Typische in Goethes Empfinden die schließliche Gesundung zur Anerkennung der Welt unter Behauptung des Dichterberufes. Tasso, sagt Bielschowsky,[1]) ist eine echte, große Dichternatur. Leonore schildert ihn — I 1 — als solchen: Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum ... Notwendig bringt die Dichternatur eine Besonderheit seines gesamten Wesens mit sich, einmal in der Schätzung der Dinge: Oft adelt er, was uns gemein erschien, Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts — sodann im Umgang: Er scheint sich uns zu nahn und bleibt uns fern ... Dabei hegt er, den Unterschied des Standes übersehend, innige Neigung zur Prinzessin. Das alles charakterisiert ihn ohne Zweifel als Dichter, der in selbsterträumter Welt lebt. Daß ein so gearteter Mann leicht in Zwiespalt mit der Wirklichkeit gerät, ist selbstverständlich: Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt, Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen ... Wiederum aber äußert sich die Verwirrung des Gemüts auf kleinliche Weise: wenn sich ein Brief verirrt, ein Bedienter aus seinem Dienst geht, ein Papier aus seinen Händen kommt ... Anderseits, und gerade als Dichter, benimmt er sich mit einer Ein-

[1]) Goethe. Sein Leben und seine Werke. 1. Bd. 2. Aufl. S. 455.

ſicht, einer Beſcheidenheit und offenbart einen nimmermüden Drang nach Vollendung, die keinesfalls einen Phantaſten in ihm kennzeichnen. Daß die Krönung mit dem Lorbeer ihn hoch erfreut, wer möchte es ihm verargen? Aber er ſagt auch: O nehmt ihn weg von meinem Haupte wieder, Nehmt ihn hinweg! Er ſengt mir meine Locken ... Der Dichter iſt doch Taſſo, und ſein Werk iſt das Befreite Jeruſalem! Da überraſcht es einigermaßen, daß Goethe es beim Eindruck belaſſen will, Antonio Montecatinos Vorwurf ſei gerecht, wornach Taſſo über Gebühr und vorzeitig ausgezeichnet worden. Was deſſen Dichterberuf betrifft, iſt es nicht an dem, was Antonio — V 1 — dem Fürſten einredet: So jung, hat er zu vieles ſchon erreicht, Als daß genügſam er genießen könnte ... — zumal Taſſo faſt unmittelbar darauf überzeugend erklärt: Du haſt mich lang geſehn, mir iſt nicht wohl In freier Üppigkeit ...

Indes iſt klar, was der Dichter — Goethe — mit dieſen Momenten für das Drama, ſpeziell für Taſſos Schickſal beabſichtigt. Nach einer Äußerung in der Italieniſchen Reiſe ſoll „der ſchmerzliche Zug einer leidenſchaftlichen Seele, die unwiderſtehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird", durch das ganze Stück gehen. Nun begreift es ſich, daß der kleinliche Argwohn, den wir an Taſſo kennen gelernt haben, nicht entfernt hinreicht, den Zug zur Verbannung einleuchtend und überzeugend zu machen. Ohne die ſchlimmen Zufälle mit Antonio und der Prinzeſſin müßte ſich aber Taſſo ſelber, trotz ſeiner Schwärmerei und Weltabweſenheit, ſagen, daß in ganz Italien nicht mehr Wärme und Begeiſterung für ihn beſteht, als am Hofe von Ferrara; wenn nicht, ſo könnte man ihm allerdings nur wünſchen, daß er ſich ſelbſt der ſchroffen kalten Welt überliefere, um entweder geheilt zu werden, oder endgültig unterzugehen. Ähnlich ſchrieb Goethe — 20. Januar 1787 — aus Rom an Frau von Stein: „Ich habe nur eine Exiſtenz, dieſe hab ich diesmal ganz ge-

spielt und spiele sie noch. Komme ich leiblich und geistig davon, überwältigt meine Natur, mein Geist, mein Glück diese Krise, so ersetz ich Dir tausendfältig, was zu ersetzen ist. Komme ich um, so komme ich um, ich war ohnedies zu nichts mehr nütze." Allein bei Goethe hat dieses Wort, das uns über so viel aufklärt, einen andern Hintergrund, als bei Tasso. Wohl war Goethe — wie Tasso — über dies und das im Weimarer Hofleben und in seinen persönlichen Beziehungen ungehalten und verstimmt, als er, 3. September 1786, von Karlsbad aus, nach Italien aufbrach, nahezu allen, auch seinen Vertrauten zur größten Überraschung. Der Vorfall mit Antonio und der Prinzessin mag immerhin seine Analogie in Weimar gehabt haben: Der Hauptgrund von Goethes freiwilliger Verbannung war das erwachende oder erwachte Bewußtsein, daß er in der Fortsetzung des Hof- und Staats-, bezw. Geschäftslebens, wie er es seit einem Jahrzehnt in Weimar, halb willigfreudig, halb verdrießlich geführt, nur seinen Ruin als Dichter finden würde. Von J. J. Ampère, der die 1826 zu Paris erschienene Übersetzung seiner dramatischen Werke im Globe einer trefflichen Beurteilung unterzogen hatte, erkannte Goethe rühmend an: „Wie richtig hat er bemerkt, daß ich in den ersten zehn Jahren meines Weimar'schen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht, daß die Verzweiflung mich nach Italien getrieben, und daß ich dort, mit neuer Lust zum Schaffen, die Geschichte des Tasso ergriffen . . ."[1])

Soweit Goethe. Für Tasso stellt sich aber die Sache wesentlich anders. Er hat am Hofe von Ferrara sein Gedicht vollendet, und wenn es ihm auch noch verbesserungsbedürftig scheint, und wenn er glaubt, die Vollendung eher in Rom zu finden: Der Dichterberuf treibt ihn nicht, wie Goethe, notwendig in die Verbannung. Das tut vielmehr seine Weltentfremdung — für die es aber kaum eine Heilung, weder

[1]) Gespräch mit Eckermann v. 3. Mai 1827.

in Rom, noch in Neapel gibt — zusammen mit dem Streit mit Antonio, der, wie Tasso glaubt, unverdienten Zurechtweisung durch den Herzog, und der Enttäuschung, die er an der Prinzessin erlebt.

Es wäre nicht notwendig, Goethes Leben, zumal in solcher Ausführlichkeit, in die Vorgänge des Dramas einzubeziehen, wenn sich nicht die Schlußwendung ebenfalls in der Parallele zu Goethes Leben vollzöge. Um also für Tasso den gleichen Zug der Seele nach unwiderruflicher Verbannung zu erzeugen, nahm Goethe, da sein erster und eigentlicher Grund für jenen nicht anging, die Überlieferung, mit der sich seine Gründe zweiten und dritten Grades deckten. In der schon erwähnten Vorrede zu Kopps Übersetzung des Befreiten Jerusalem fand er berichtet, daß Tasso eine vornehme Dame am Hof, aller Vermutung nach die Prinzessin Leonore selbst liebte, die Liebe zwar streng geheim hielt, sich aber durch den Spott eines mißwollenden Höflings über sie zum Zweikampf hinreißen ließ und vom Herzog, angeblich zu seiner Sicherung, in Gewahrsam genommen wurde, worauf er aus Argwohn, der Herzog wisse um seine Liebe, in Geistesverwirrung verfiel. — In einer Novelle des Girolamo Brusoni „La gondola a tre remi“ (1662) wird eines bedenklich leidenschaftlichen Kusses Erwähnung getan, den Tasso der Prinzessin gegeben, und mit dem er die Ungunst des Herzogs erregt, — und in einem Brief Muratoris von 1735 wird erzählt: Tasso habe einmal in Gegenwart des Herzogs Alphons, in plötzlicher Erregung, der Prinzessin einen Kuß gegeben, worauf der Herzog gesagt habe: „Seht, welch Unglück dem großen Manne zugestoßen! Er ist verrückt geworden.“

Für uns fragt es sich stets, ob die aus Berichten übernommenen Züge den Entschluß rechtfertigen, in die Verbannung zu gehen. Die Antwort ist: sachlich nicht, sondern nur fiktiv. Es lag offenbar in Goethes Streben, die Fiktion

heraufzubeſchwören. Alle Anſtalten des Dramas tief in den fünften Aufzug hinein haben dieſen Zweck. Daß der Herzog, Leonore von Eſte, Leonore Sanvitale trotz allem Taſſo nur das Beſte wünſchen und wollen, ſteht für uns feſt. Schließlich müſſen wir aber auch glauben, daß Antonio nicht allein von ehrlicher Geſinnung gegen ihn getragen, ſondern ſogar der Fels zu ſein berufen iſt, an dem der Schiffbrüchige ſich anklammert! Trotzdem die Verwirrung! Es wäre ungerecht, ſie insgeſamt der Reizbarkeit und dem Mißtrauen Taſſos ſchuld zu geben. Wie der Dramatiker die Verhältniſſe anlegte, entſteht ſie zum Teil von ſelbſt. Mit dem Maße nüchterner Alltäglichkeit gemeſſen, iſt es freilich unerhört dreiſt, daß er ſich — V 4 — mit einem Liebesgeſtändnis an die Prinzeſſin wagt; allein: ſchien nicht in ihr ſelbſt zuvor Liebe aufzukeimen? Hat nicht der Herzog ſeine Krönung gut geheißen, um ihn, nachdem er ſich gegen den Spott Antonios ob dieſer Krönung empört, zu ſtrafen? Es iſt zu viel, was Taſſo — V 5 — ſagt:

Euch alle kenn' ich! Sei mir das genug!
Und wenn das Elend alles mir geraubt,
So preiſ' ich's doch; die Wahrheit lehrt es mich.

Allein es iſt zu verſtehen, wenn er — ebd. — ausruft:

So ſeh' ich mich am Ende denn verbannt,
Verſtoßen und verbannt als Bettler hier!
So hat man mich bekränzt, um euch geſchmückt
Als Opfertier vor den Altar zu führen!
So lockte man mir noch am letzten Tage
Mein einzig Eigentum, mir mein Gedicht
Mit glatten Worten ab und hielt es feſt!

Taſſo verkennt da zweifellos die wahren Verhältniſſe weitaus; wir haben aber geſehen, wie das Verkennen gewachſen iſt, nicht allein aus Traumwandel. Es kann darum nicht die Rede ſein, Idee des Stückes ſei die nahe Verwandtſchaft von Genie und Wahnſinn, die Schiller in den Verſen ausſpricht: Dieſer Kelch, der uns umdüftet, Laura, iſt vergiftet — ſchon

deshalb nicht, weil diese Art Wahnsinn nur mit dem Untergang enden kann.

Wie bekannt, tritt kurz vor dem Schluß in Tasso eine in zweifacher Hinsicht überraschende Wendung ein: er entschließt sich, nicht in die Verbannung zu gehen, und ferner, sich an Antonio festzuhalten „wie der Schiffer am Felsen, an dem er scheitern sollte". Was diese Wendung für Goethes Leben zu bedeuten hat, ist klar. Nachdem er sich in Italien als Dichter wiedergefunden und nachdem ihn der Herzog von von einem großen Teil seiner Amtsgeschäfte in Weimar entbunden hatte, glaubte er die Rückkehr und ein ständiges Bleiben am Ort seiner früheren Tätigkeit, aber nunmehr als Dichter, wagen zu können. Seine Rückkehr kommt Tassos Bleiben in Ferrara gleich. Auch begreift sich unmittelbar daraus die Wendung im Gedicht:

Nein, alles ist dahin! — Nur eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — Und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Rückkehrend in die alten Verhältnisse, behält sich also Goethe die Zuflucht zur Poesie vor für alle Fälle.

Für das Drama ist indes das Wichtigste noch zu entscheiden, nämlich: wieweit es nach dem Vorausgegangenen die Analogie mit Goethes Leben vertrug. Wir haben gesehen: Tassos Grund, aus Ferrara zu gehen, ist nicht der Grund Goethes, aus Weimar nach Italien zu fliehen. Betraf er bei diesem schon die Dichternatur, so war er doch real, wahr, wirklich. Es gibt nicht wenige, die bedauern, daß Goethe von seinem Eintritt in Weimar ab ein Jahrzehnt seines Lebens

für die Poesie so gut wie brach lag. Die Rückkehr ließ sich darum nur durch Änderung der realen Verhältnisse ermöglichen. — Tassos Grund ist ein zum großen Teil fiktiver. Bei ihm ist eine Wandlung zum dauernden Guten nur denkbar, wenn er sich vom Ungrund seiner Verzweiflung überzeugt hat. Soweit hiezu seine angeblichen Gegner in Betracht kommen, wäre die Überzeugung in kurzer Zeit nicht unmöglich. Was aber seine Anlage zu Mißtrauen, Überschwenglichkeit und Raserei betrifft, möchte sie sehr schwer sein. Herzog Alphons sagt — V 1 — im Stück: Über vieles kann der Mensch zum Herrn sich machen, seinen Sinn bezwinget kaum die Not und lange Zeit." Goethe nun hat überhaupt nicht den Versuch gemacht, die Sinnesänderung zu zeigen. Tasso sieht nach dem Bruch weder den Herzog, noch eine der Prinzessinnen mehr. Um aber den Aufschwung des Helden überzeugend zu gestalten, hätte die Sinnesänderung notwendig gezeigt werden müssen. Ohne Einsicht in die Gesinnung der Personen, die er ehedem geliebt und die er nun haßt, und in seine eigene Natur kann doch Tasso die Wirklichkeit nicht anerkennen. Ist es aber, daß er von seinem Wahn überhaupt nicht mehr loskommen kann, so muß er zu grunde gehen. Dann ist das Aufrichten an Antonio nur eine täuschende Verzögerung. Nach dem Gang des Stückes bis kurz vor den Schluß ist man berechtigt, einen tragischen Ausgang zu erwarten.[1]) Nur ist zu erwägen, daß zur tatsächlichen Tragik zu viel von der Verwirrung fiktiv ist.

Wir müssen also sagen: zum guten Ausgang fehlt die überzeugende Sinnesänderung Tassos, zum schlimmen die Schwere tragischer Verwicklung. Es ist müßig zu erwägen, welches Schicksal der Dichter finden wird, wenn er fortfährt, sich so oder so zu benehmen, da man die Umstände nicht er-

[1]) Köster, Ausgabe des Tasso bei Cotta 1902.

meſſen kann, die den Ausſchlag zum einen oder andern geben. Wir glauben und brauchen im Drama nur zu glauben, ſoweit wir Gründe ſehen. Dieſe für Taſſos Geneſung zu zeigen, hat Goethe unterlaſſen im allzu nahen Anſchluß an ſein eigenes Leben. Stoff und Erleben waren diesmal nicht wie bei Iphigenie geartet, daß ſich die Vermählung, wenn auch nach langer Zögerung, ſelbſt ergeben konnte. Um mit Taſſo zu einem klaren Abſchluß zu kommen, mußte der Dichter entweder auf ein Gutteil ſeines Erlebens für die Darſtellung verzichten, oder aber den überlieferten Stoff ganz nach einer vorgefaßten Idee einrichten. Wie uns die Dichtung jetzt vorliegt, wird ſie kaum volle Befriedigung gewähren.

Die natürliche Tochter iſt beſonders für das Geſamtbild der Idee bei Goethe einer Erwähnung wert.

Man iſt nämlich geneigt, Goethe eine eigentliche Teilnahme an den Zeitereigniſſen abzuſprechen. Von der franzöſiſchen Revolution wiſſen wir aber, daß ſie ihn lebhaft und nachhaltig beſchäftigt hat. Es koſtete ihn „eine grenzenloſe Bemühung, dieſes ſchrecklichſte aller Ereigniſſe in ſeinen Urſachen und Folgen dichteriſch zu bewältigen“, ſo zwar, daß „die Anhänglichkeit an dieſen unabſehbaren Gegenſtand lange Zeit ſein poetiſches Vermögen faſt unnützerweiſe aufzehrte“. In der Bewältigung der ungeheuren Maſſe von Erſcheinungen ſcheint ihn die Lektüre von Soulavies Mémoires du règne de Louis XVI. weſentlich gefördert zu haben. Den Eindruck, den er gewann, ſchildert er Schiller allerdings als einen negativen, peſſimiſtiſchen: Im ganzen iſt es der ungeheure Anblick von Bächen und Strömen, die ſich nach Naturnotwendigkeit von vielen Höhen und vielen Tälern gegeneinander ſtürzen — und eine Überſchwemmung veranlaſſen, in der zu grunde geht, wer ſich vorgeſehen hat ſo gut als der ſie nicht ahnte. Man ſieht in dieſer ungeheuren Empirie nichts als Natur,

und nichts von dem, was wir Philosophen so gerne Freiheit nennen möchten.[1]) — Die Beziehung auf Schillers sittliche Weltordnung ist unverkennbar. Diese vermißte Goethe in den Ereignissen der Revolution gänzlich, obwohl damals — 1802 — der künftige Imperator schon zu erkennen war. Bereits 1798 waren die Mémoires historiques de Stephanie-Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle-même erschienen, die auf Goethe den tiefsten Eindruck machten. Hier sah er an einem Fall, was er an der Revolution im ganzen gesehen hatte. Varnhagen von Ense hat in seinen Denkwürdigkeiten die nahen Beziehungen zwischen Goethes Natürlicher Tochter und der Madame Guachet, eben der Verfasserin der letztgenannten Memoiren, dargelegt. Er sagt aber auch im Anschluß an die Tatsache, daß die Memoiren nahezu unbeachtet blieben: Nur der Dichter hatte Sinn für ein Mißgeschick, in dem eine ganze Weltkatastrophe sich abbildete. —

Wir haben Grund, dies in solcher Ausführlichkeit darzulegen. Ist es nämlich richtig, daß Goethe in der Natürlichen Tochter das, was er über die französische Revolution so manches Jahr geschrieben und gedacht hatte, wie in einem Gefäß niederzulegen dachte, so können wir über die Idee der Trilogie mit ziemlicher Sicherheit urteilen. Wir können sagen, daß der Dichter mit der bewußten und fertigen Idee an das Unternehmen trat, im einzigen uns bekannten Fall, soweit seine größeren Werke in Betracht kommen, und daß er von der Idee aus das Ganze gliedern, die Glieder gestalten wollte, so daß Schiller mit Recht die hohe Symbolik rühmte, mit der Goethe den Stoff behandelte, wenn auch nicht zu übersehen ist, daß dabei viel an selbständigem Leben verloren ging, wie wir aus dem Vergleich des ersten und zweiten Teils des Faust kennen. Die Trilogie sollte so gut nach dem Schema gearbeitet werden,

[1]) Brief an Schiller v. 9. März 1802.

als der zweite Teil des Faust darnach gearbeitet ist. Ferner: die Idee war, als Weltanschauung aufgefaßt, eine negative. Eugenie hätte tragisch enden müssen, sofern Goethe am Eindruck festhielt, den ihm die französische Revolution gemacht. Im ersten Stück spinnt die Sache sich durchaus tragisch an. Obwohl aus hohem Haus entsprossen, wird die Heldin verbannt und vor die Entscheidung gestellt, entweder über das Meer zu folgen oder einem ungeliebten, wenn auch sonst edlen Mann die Hand zur Ehe zu reichen. Sie wählt letzteres, um im Vaterland zu bleiben. Das Vaterland aber steht am Vorabend der Revolution, in der Königtum und Bürgertum untergehen wird, wie in einer ungeheuren Überschwemmung. Das Weitere der Handlung läßt sich nicht absehen; allein wir wissen, was Goethe geschrieben: daß in der Empirie nichts als Natur sei, und nichts von dem, was die Philosophen so gerne Freiheit nennen. —

5. Faust.

Methode. Allgemeines.

Über die Idee zu Faust ist schwer zu sprechen, einmal, weil das Werk selbst bei seiner Entstehung innerhalb 60 Jahren, der Größe und Weite des Planes, den verschiedenen Stilarten, den zahlreichen, tiefverschlungenen Motiven, dem Subjektivismus des ersten und der Symbolik des zweiten Teils viele und große Schwierigkeiten bietet, sodann, weil der Streit der Interpreten gerade über die Einheit und den Gesamtausdruck des Gedichtes noch nicht geschlichtet ist. Auch scheint bislang die Methode der Untersuchung — die historisch-kritische, entwicklungsgeschichtliche, wie sie von Kuno Fischer[1]) und neuestens von J. Minor,[2]) oder die ästhetische, kunsttheoretische, wie sie

[1]) Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition. 2. Aufl. 1887.

[2]) J. Minor, Goethes Faust. Entstehungsgeschichte und Erklärung. Bd. 1 u. 2. 1901.

von Hermann Baumgart[1]) und Veit Valentin[2]) geübt wurde — wesentlich mitbestimmend für das Ergebnis derselben gewesen zu sein. Doch ist nicht einzusehen, daß dem so sein muß. Wenn, wie Kuno Fischer behauptet, im ersten Teil zwei Pläne entgegenstehen, ein älterer mit Mephistopheles als Abgesandten des Erdgeistes, und ein neuerer mit Mephistopheles als eigentlichem Teufel, dessen Element Zerstörung, Sünde, kurz das Böse ist, so müssen sich die beiden Pläne auf dem Weg ästhetischer Betrachtung so gut als auf dem kritischer Untersuchung zeigen, und wenn, wie Veit Valentin will, die Einheit des Gedichtes, abgesehen vom Stil, eine absolute und alles beherrschende ist, so muß sich diese Einheit aus der Betrachtung der einzelnen Teile so gut zusammenstellen, als aus der vorgefaßten Meinung ab- und in dem Analyse des Ganzen nachweisen lassen, — sofern die Methode nur richtig gehandhabt wird. Die Gefahr der einen wie der andern liegt ja klar zutage. Die historisch-kritische Methode verliert sich gern in Worterklärungen und sachliche Einzelheiten, welch letztere vielleicht im großen Fluß der Ereignisse spurlos untertauchen; die ästhetische Betrachtung, ausgehend vom Begriff der Einheit als der conditio sine qua non eines Kunstwerkes, deutet vielleicht die Teile in ihrem Sinn als sich beziehend und ergänzend und sieht über Gegensätze hinweg, die doch schließlich nur mit dem klaren Wortlaut des Gedichtes zu beseitigen sind. Doch ist, wie gesagt, die Gefahr der Methode nicht auch ihr Mangel, wenigstens nicht ihr notwendiger. Der Wert einer Methode wird stets auch von ihrer Handhabung bedingt.

Was die Idee zu Faust betrifft, so begreift sich, daß man für sie am liebsten von der Einheit des Gedichtes aus-

[1]) Hermann Baumgart, Goethes Faust als einheitl. Dichtung. 1893.

[2]) Veit Valentin, Ästhetische Schriften. 2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit. 1894.

ginge. Dazu müßte aber erst bestimmt werden, welche Art diese ist. Die Einheit des Stils gibt Veit Valentin selbst preis. Kein Vernünftiger wird sie überhaupt annehmen. Vom Stil der Prosaszene „Trüber Tag" im ersten Teil zum Stil des Helenadramas und der Chöre in der Schlußszene des Himmels ist ein so großer und starker Unterschied, als ihn die Geschichte des Dramas seit Äschylos überhaupt aufweist. Uns könnte indes „der Stil" in diesem Begriff, so bedeutend er sonst für Realität und Plastik des Werkes ist, gleichgültig sein. Da aber „Stil" zugleich den Begriff der Darstellung als eines Teils innerer Ökonomie umfaßt, müssen wir einigermaßen darauf eingehen. Valentin bemerkt richtig, daß Goethe von der lyrischen Darstellung im Urfaust zur epischen im zweiten Teil des Gedichtes überging, aber ohne zu folgern, daß weder die lyrische noch die epische Darstellung dem eigentlichen Zweck des Dramas dient, der ist, eine Handlung in ihren Voraussetzungen, ihrem Verlauf und ihren Folgen zu zeigen, sowie, daß beide Stilarten in der Natur Goethes so gut als in der Eigenart des Werkes wurzeln, welche Natur und Eigenart der Erkenntnis einer Idee keineswegs entgegenkommen, sondern sie vielmehr erschweren.

Vom lyrischen Stil der frühesten Szenen wird das für jedermann selbstverständlich sein. Wenn Goethe später sagte, sie, wie überhaupt der erste Teil, seien „aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohl tun"[1]) möge, so muß das für den Eindruck auf ein gefühlsfrohes Publikum, kann aber nicht für die Erkenntnis der Idee gelten, womit indes nicht ausgeschlossen werden soll, daß ein Dramatiker gelegentlich eine solche aus dem Unbewußten darstelle. Im übrigen ist hier stets zwischen der klar sich abwickelnden Gretchentragödie und den Ereignissen mit Faust zu unterscheiden.

[1]) Gespräch mit Eckermann v. 17. Februar 1831.

Vom spätern und spätesten epischen Stil, der die Senkungen zwischen den Höhen — nicht der Gefühle, sondern der Ereignisse sorgfältig — ausfüllt, muß geprüft werden, ob von ihm in Faust gilt, was Goethe sonst, z. B. im Bezug auf die Natürliche Tochter, geltend machte, nämlich, daß er „in einer Kette von lauter Motiven“ [1]) bestehe. Gehen die Motive im zweiten Teil des Faust in der Hauptsache auf das Geschehen, oder gehen sie auf den jeweiligen Zustand des Helden und sein Verhältnis zu Mephistopheles? Offenbar auf das erstere. Wir ver- oder widersprechen uns damit nicht. Denn „Geschehen“ im Sinn des Goetheschen Faust ist nicht „Handlung“ im üblichen Sinn des Dramas, sondern eben Ereignis, in dessen Darstellung sicher der Dichter einer inneren Notwendigkeit folgte, von dem aber wir zuweilen nicht einmal den Reflex auf den Helden sehen, fühlen, geschweige nachweisen können. Wenn sonst im Drama der innern die äußere Handlung entspricht, so ist diese in Faust eine rein psychische und besteht in der Verwirrung, Reinigung und Rettung der Seele des Helden. Das „Geschehen“ ist so von vornherein aus den natürlichen Bedingungen ab und in eine Zauberspähre gehoben, daß es uns nicht, höchstens einmal, wenn Faust zu den Müttern geht, beifällt, für sein Leben und irdisches Schicksal eine eigentliche Sorge zu hegen.

Nun ist klar, daß die epische Motivierung, wo sie tatsächlich stattgefunden hat, selten die psychische Handlung, sondern meistens das Geschehen, die Ereignisse, betrifft. Nun hat man allerdings das Verlangen nach bündiger Darstellung von Fausts jeweiligem Seelenzustand als lächerlich erklärt, und hat gemeint, dieselbe müßte, in dem Werk voll hoher Poesie, prosaisch, nüchtern, langweilig sein. Ohne uns um den Vorwurf der Lächerlichkeit weiter zu bekümmern, bemerken wir, daß sich

[1]) Ebd. v. 18. Januar 1825.

derartige Darstellungen vereinzelt im Werke wohl finden, wie im Eingangsmonolog, in der Paktszene, in der Szene: Wald und Höhle, der schon erwähnten Szene Trüber Tag, im Eingang des zweiten Teils, der Szene Mitternacht des 5. Aktes, abgesehen von Prolog im Himmel und den Schlußszenen auf Erden und im Himmel, in denen über Fausts Seele verhandelt wird, sämtlich Teile, die an Größe, Gehalt und Schönheit den übrigen in nichts nachstehen, und die sich überraschenderweise mehr im subjektiven ersten als im objektiven zweiten Teil finden, in dem, wie Goethe sagte, „eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt erscheint".[1]) Die dramatische Energie war nicht Goethes beste poetische Gabe; darum entlehnte er, in seiner Jugend den lyrischen, später den epischen Stil für das Drama. Seine höchste Kunst entfaltete er in der empirischen Darstellung des Lebens und der Schilderung psychischer Zustände. Erstere finden wir am großartigsten in Faust, letztere in seinen Romanen. Dagegen entwickelte sich verhältnismäßig früh eine Abneigung in ihm, einen seelischen Vorgang oder eine äußere Handlung in glatter Folge zum Abfluß, bezw. zum Abschluß zu bringen. Naturgemäß mußte das ganz wesentlich auf die Gestaltung des Faust wirken, dessen Vorwurf von Anfang an eine seelische Entwicklung war und durch den Prolog im Himmel noch mehr wurde. Insofern hat schon der Stil im zweiten der oben angeführten Begriffe Bedeutung für die Erkenntnis der Idee des Werkes.

Nächst der Einheit des Stils kommt die der Handlung in Betracht. Wir haben das hiebei Entscheidende bereits vorweg genommen. Ob nämlich für Faust eine Einheit der Handlung anzunehmen oder vielmehr durchaus nachzuweisen ist oder nicht, hängt vom Begriff ab, den man dem Worte

[1]) Siehe N. 1 S. 62.

Handlung unterzulegen gewillt ist. Veit Valentin spricht von der Handlung in Faust schlechthin und disponiert das ganze Werk in die vorbereitende, die Haupt- und die ausleitende Handlung und unterscheidet den wachsenden Einfluß des Mephistopheles als erste, den abnehmenden Einfluß als zweite Hälfte der Haupthandlung in der Weise, daß die Ereignisse des „studentischen Treibens", des „irdischen Liebeslebens" und der „Lust an der Zauberkraft" als 1. 2. und 3. „Episode" der ersten Hälfte, die „Geistererscheinung", Fausts „Durchlebung der Vergangenheit" und Fausts „Schaffung einer neuen Welt" als 4. 5. und 6. Episode der zweiten Hälfte der Haupthandlung zufallen. So stellt sich der Inhalt des ganzen Gedichtes in einem wohlgelungenen, scheinbar festgefügten Aufbau dar, dessen Ansehen die innere Organisation entsprechen kann. Auf diese kommt es nämlich allein an. Die innere Organisation wird in dem Augenblick für die Idee nicht allein wichtig, sondern maßgebend, als sie sich natürlich und notwendig erweist. Das ist der Fall, wenn sich die Teile wie beim Wachstum in der Natur, z. B. einer Pflanze, begriffmäßig folgen. Dem widerspricht nun zunächst eine Äußerung Eckermanns, von Goethe[1]) bestätigt: Der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg u. s. w. sind „lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die, in sich abgeschlossen, wohl auf einander wirken, aber doch einander wenig angehen. Dem Dichter liegt daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden blos als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen, was er Lust hat. Es ist mit der Odyssee und dem Gil-Blas auch nicht anders." Wir wollen jedoch diesem Zeugnis keinen besonderen Wert beilegen. Abgesehen nämlich davon, daß sich Eckermann, was die Odyssee betrifft, offenbar

[1]) Gespräch v. 13. Februar 1831.

irrt, da dieſe eine ſtreng geſchloſſene Handlung hat, und daß er uns im Verdacht ſteht, hier über Fauſt nur das geſagt zu haben, was Goethe, bei ſeiner ſtarken Abneigung gegen die Idee in ſeiner letzten Zeit, geſagt haben wollte, leuchtet ein, daß zwiſchen den vielen Szenen des Fauſt mehr Grund und Folge, wenn auch nicht ſo viel, als Valentin annimmt, beſteht. Wenn Fauſts Schickſal wirklich wenig mehr als die Schnur ſein ſoll, die dargeſtellten Lebenskreiſe daran aufzufaſſen, wozu löſte dann Goethe, als er im Juni 1797 wieder an die Arbeit des Fauſt ging, das Gedruckte — des Fragments von 1790 — wieder auf, um es mit dem, was ſchon fertig oder erfunden war, „in große Maſſen zu disponieren und ſo die Ausführung des Planes, der eigentlich nur eine Idee ſei, näher vorzubereiten“? Warum mußte die Hexenküche gerade zwiſchen den Auerbachſchen Keller und die Szene kommen, in der Fauſt zum erſten mal Gretchen ſieht? Wozu entwarf Goethe überhaupt einen Plan? Er hatte ſeine Gründe, von denen nur zu wünſchen bleibt, daß ſie allerwärts aus dem Gedicht ſo deutlich zu ſehen wären, als er ſie beſaß. Für manche Szene, wie die eben angeführte, ſind ſie klar und laſſen ſich aus dem Text oder Geſchehen aufzeigen: Durch den Zaubertrank wird Fauſt zum neuen Lebenslauf verjüngt, und mit dem Bild im Spiegel ſpinnt ſich ſeine Liebe zu Gretchen an. Gleicherweiſe läßt ſich von der Walpurgisnacht ſehen, warum ſie gerade in der Zeit ſpielt, da Gretchen mit Verzweiflung ringt und den Mord am Kind begeht: um Fauſt von ihrem Zuſtand abzulenken, ihren „wachſenden Jammer“ ihm zu verbergen. Zudem iſt Gretchen nicht allein „der richtenden gefühlloſen Menſchheit“, ſondern auch „böſen Geiſtern“ übergeben — Trüber Trag —, und überdies ſieht Fauſt im Gedränge und Geflunker der Walpurgisnacht Gretchens Geſtalt. Dagegen iſt für den Ort und die Zeit in Auerbachs Keller kaum ein Grund als der allgemeine anzu-

geben, daß die Jugend solche Zecherfreuden und solche Lieder liebt. Auch ist es vom Teufel gut zu verstehen, daß er Faust zum Anfang der tollen Fahrt den harmlosen und lustigen Genuß des Zechens bieten will.

Eigentlich schwierig wird jedoch die Sache erst mit dem zweiten Teil. Hier sind klare und faßliche Gründe für die Anordnung der Ereignisse bis zur Schaffung des Neulandes sehr schwer oder gar nicht beizubringen, solang man das Gedicht für sich nimmt. Gründe aus Goethes Leben sind freilich leicht herbeigeholt. Wir sehen für den ersten Akt, Fausts Auftreten am Hofe des Kaisers das Jahrzehnt in Goethes Leben vom Eintritt in Weimar bis zur italienischen Reise, das, neben geschäftlicher Arbeit, in Unterhaltung anderer und in eigener Zerstreuung unfruchtbar dahinging, im Gang zu den Müttern die naturwissenschaftlichen und philosophischen Forschungen — Urpflanze, der „Begriff" bei Aristoteles —, im Helenadrama die Beschäftigung und Liebe in antiker Kunst und Poesie, eine Analogie, die schon wesentlich weiter betrieben wurde. Es ist zuzugeben, daß sie das Verständnis zahlreicher Einzelheiten fördert oder selbst erschließt; allein die große Frage ist und bleibt, wie weit das Gedicht aus innerer Notwendigkeit sich so gestaltete, und wie weit diese zu erkennen ist. Diese nun ist es, die wir für weite Strecken der ersten vier Akte des zweiten Teils vermissen. Es ist nicht einzusehen, daß Faust in Rücksicht seiner Sache nicht ebenso gut zuerst in die Schlacht und dann an den Hof, oder zuerst zu den Müttern und dann an den Hof und in die Schlacht gehen könnte, und zwar wird der Grund des Nichteinsehens von niemand bestritten: er ist der neutrale Ausgang für Fausts Seelenzustand und seine Wette mit dem Teufel. Die ganze Einteilung scheint vielmehr eine technische, aus Gründen der Proportion und der Rückerinnerung an den ersten Teil unternommene zu sein, weshalb Grillparzer den zweiten Teil

„ein poetisch ausgeführtes Schema“ [1]) nannte. Nach gewöhnlicher Vermutung sollte das Helenadrama sich an Helenas und Paris' Erscheinen am Kaiserhof anschließen; Goethe schob den ganzen zweiten Akt mit der Szene des Homunculus in Faustens ehemaligem Studierzimmer und der klassischen Walpurgisnacht ein. Rettend und in positiver Richtung zu wirken wäre Faust am Hof so gut Gelegenheit gegeben als in der Schlacht. Doch wollen wir nicht übersehen, daß die Hilfe in der Schlacht umso wirksamer einsetzen kann, je weiter die Zersetzung im Reich seit der Zeit der Feste und Scherze vorgeschritten ist. Dagegen ist von größter Wichtigkeit, zu sehen, wie mit der ersten klaren Willensäußerung Fausts, die nicht mehr Zerstreuung, Lust und Genuß bezielt, sich das Geschehen zu innerlich notwendiger Handlung organisiert. „Dieser Erdenkreis Gewährt noch Raum zu großen Taten. Erstaunenswürdiges soll geraten, Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß“, und: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.“ Nun folgt das eine notwendig aus dem andern: Die Schlacht ist willkommene Gelegenheit, den Kaiser sich zu verbinden; aus dem Sieg folgt die Belohnung; die Belohnung gibt Raum für praktische Tätigkeit; Tätigkeit erzeugt Reichtum und Besitz, aber auch Geiz. Die aufkeimende Befriedigung erregt in Faust den Wunsch, sich „ins Freie zu kämpfen und Magie von seinem Pfad zu entfernen“. Er will allein sein mit der Natur, d. h. als Mensch ihr gegenüber stehen. Damit erhält wenigstens eine der menschlichen Plagen Eingang in sein Wesen, die Sorge. Was nun folgt, ist die eine große Notwendigkeit jeden Lebens: der Tod, zusammen mit der Konsequenz des ganzen poetischen Aufwandes im großen Gedicht, soweit dieser des inneren Geschehens wegen geschah.

---

[1]) Werke, 18. Bd. S. 63.

Was damit bewiesen sein soll, ist, daß sich schon ein Gutteil der Ereignisse in Faust nicht mit Notwendigkeit folgt, und daß es darum unmöglich ist, aus der Einheit der „Handlung" auf eine einheitliche, durchgehende Idee zu schließen. Praktisch wird dem Gedicht damit nichts genommen; für dieses ist es gleichgültig, ob einer oder viele eine absolute Einheit darin sehen. Für das Gedicht kommt es stets auf Wirkung im Gemüt im allgemeinen, für uns auf die Unbefangenheit des Urteils und den freien Weg der Untersuchung an.

Schließlich könnten für die Methode, eine Idee in Faust zu suchen oder nachzuweisen, Äußerungen des Dichters verbindlich sein.

Solche Äußerungen bestehen tatsächlich. Veit Valentin nimmt eine, die Worte des Dichters im Vorspiel auf dem Theater, zur Voraussetzung der Untersuchung, um in dieser den Beweis folgen zu lassen. Der Direktor hat gemeint:

Ich sag' euch, gebt nur mehr und immer, immer mehr,
So könnt' ihr euch vom Ziele nie verirren.
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen, ist schwer . . .

Darauf der Dichter:

Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen?
Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?

Valentin sagt: Diese Äußerung des Dichters bleibt im Vorspiel unwidersprochen. Sie muß also programmatisch für die folgende Dichtung, eben den Faust, sein. Wollte man das nicht annehmen, so hieße das dem Dichter jede Fähigkeit von Selbstbeurteilung absprechen.

Wir möchten nicht bezweifeln, daß Goethe die vorstehenden Worte programmatisch gemeint hat. Indes ergeben sich, dies vorausgesetzt, sofort eine Reihe von Fragen in Betreff der Tragweite der, wie wir selbst sagen, programmatischen Äußerung. Man muß vor allem die Zeit in Betracht ziehen. Das Vorspiel, wie die Zueignung, ist geschrieben 1797, im Jahr der Wiederaufnahme der Arbeit, unter dem unleugbaren Einfluß Schillers. Nicht, als ob Goethe nicht gewohnt gewesen wäre, bei poetischen Produktionen aus dem Vollen der Natur zu schöpfen, besonders in seiner Jugend — Götz, Werther —. Aber geschah es nicht zu oft, daß der innere Quell in der besten Arbeit stockte? Woher sonst die zahlreichen Fragmente, gerade auch aus der Jugend: Prometheus, Mahomet, Der ewige Jude? Und beklagte es der Dichter nicht wiederholt, daß es ihm schwer falle, die Fäden früherer Fragmente aufzunehmen, wie bei Egmont, Torquato Tasso? Ist nicht Iphigenia sein einheitlichstes Drama, geschrieben in einem Zug? Und gelang es Goethe nicht, Clavigo technisch in vollkommener Einheit darzustellen, trotz des geringen innern Anteils an der Dichtung? Wiederum: ist Götz nicht durchaus mit derselben Wahrheit und Wärme geschrieben, trotz der mangelnden Ökonomie des Stückes? Und nun Faust! Sechzig Jahre schrieb, natürlich mit großen Unterbrechungen, der Dichter an dem Werk. Sollte es da wahrscheinlich sein, daß die Glieder der weiten Anlage unfehlbar ineinandergreifen? Wir werden selbst auszuführen Gelegenheit nehmen, daß Faust, nach seiner ursprünglichen Intention, zum wenigsten nicht eher zu vollenden war, als Goethe sein Leben selbst absehen konnte. Aber der geniale Vorwurf brachte Schwierigkeiten der Ausführung mit sich, die, im höchsten Kunstverstand zu überwinden, Goethe bei Wiederaufnahme der poetischen Arbeit an Faust verzichtete. Denn als Schiller ihm — 26. Juni 1797 — schrieb, es ängstige ihn, daß er, da Faust nach seiner Anlage auch eine

Totalität der Materie zu erfordern scheine, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, keinen poetischen Reif finde für eine so hoch aufquellende Masse, — da antwortete Goethe — 27. Juni 1797 —: er werde sich's bei dieser barbarischen Komposition bequemer machen und denke die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen. Er werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, möge ihm die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen. — Das war 1797, im Jahr, da das Vorspiel auf dem Theater entstand. Dabei wollen wir uns erinnern, daß Goethe und Schiller das Charakteristische des epischen Gedichts[1]) in dem außer sich, in Schlachten, Reisen und jeder Art von Unternehmung wirkenden Menschen sahen, die eine gewisse sinnliche Breite (der Darstellung) fordert,[2]) während die innere Einheit der Faustdichtung nur im Seelischen liegen kann. Diese Äußerung Goethes einerseits und die Begriffserklärung des Epischen anderseits scheinen so wichtig, daß wir sie zu gunsten der Dichterworte im Vorspiel nicht übergehen wollen. Es geht auch nicht an, diese letztern auf die äußere, die höchsten Kunstforderungen auf unsere, die innere Einheit zu beziehen. Einmal könnte Valentin selbst damit nicht zufrieden sein; sodann ist klar, daß die Worte des Dichters im Vorspiel auf die Einheit in der Wirkung, die Harmonie des Eindrucks gehen. Der Poet nimmt Zerstreutes, wohl auch Widersprechendes in seinem Busen aus der Natur auf; sein hohes Amt und „des Menschen Kraft, im Dichter offenbart" ist es, das Aufgenommene im Einklang wiederzugeben, darzustellen. Dazu sondert sich die Kunst stets bis zu einem

[1]) Über epische und dramatische Dichtung. Munker, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 2. Bd. S. 216 f.

[2]) Otto Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung. S. 170.

gewiſſen Grad von der Natur ab, wenn ſie auch anderwärts aus ihr ſchöpft.[1])

Ein weiteres Moment fällt hier ins Gewicht: Das Schematiſche der Arbeit im zweiten Teil. Das war nicht Goethes urſprüngliche Weiſe der poetiſchen Produktion. In ſeiner Jugend war er gewohnt, dem Erguß ſeines Innern, in der Regel ohne Plan und Skizze, zu folgen. Für Fauſt wollte er ſich die Möglichkeit wahren, da und dort, je nach der Stimmung, am Schema auszuführen. Nun entſtand zwar mit dem Schema zugleich der poetiſche Reif, beſtehend im Prolog im Himmel, der Paktſzene und den Schlußſzenen auf der Erde; jedoch iſt nicht anzunehmen, daß Goethe, ſo oft er in Ausführung des Schemas arbeitete, den ganzen Gehalt des Werkes, das geſamte Geſchehen innerlich lebendig hatte. Dann hätte er eines Schemas nicht bedurft. Die deſultoriſche Produktion, die Schiller[2]) eignete, war für Goethe nur ein Notbehelf. In dieſer Auffaſſung beſtärkt uns die Stelle eines Briefes an Schiller — 22. Juni 1797 —: „Da die verſchiedenen Teile dieſes Gedichtes, in Abſicht auf die Stimmung, verſchieden behandelt werden können, wenn ſie ſich nur dem Geiſt und Ton des Ganzen ſubordinieren, da übrigens die ganze Arbeit ſubjektiv iſt: ſo kann ich in einzelnen Momenten daran arbeiten und ſo bin ich auch jetzt etwas zu leiſten im ſtande.“ Der Geiſt und Ton des Ganzen ſcheint allerdings auf die Einheit zu zielen; doch wiſſen wir, daß dieſe die epiſche und nicht die dramatiſche iſt. Zudem haben wir ihr die oben angeführte Äußerung über Nichterfüllung der höchſten Kunſtforderungen entgegenzuſtellen. Die Arbeit am Schema war der reine Gegenſatz zur Produktion des Urfauſt. Aus dunklem Drang, ohne Plan, ohne Gewißheit über Fauſts ſpäteres Schickſal war dieſer und das Fragment von 1790 geſchrieben

[1]) Vgl. Goethe. Fauſt, 2. Tl., 2. Akt V. 318 f.

[2]) Goethes Geſpräch mit Eckermann v. 18. Januar 1825.

worden. Das Ganze lag noch unentwickelt, unenthüllt in der ahnenden Seele des Dichters. Als dieser 1825 den zweiten Teil wieder vornahm, um einiges am fünften Akt zu vollenden, lag Fausts Schicksal längst fertig vor; es hatte sich von der Seele des Dichters abgelöst lange vor Ausführung der Ereignisse. Das Interesse am innern Geschehen konnte darum nicht, wie eigentlich nötig, rege sein. Eben darunter mußte die durchgehende Darstellung der Idee leiden. Goethe ließ es sich natürlich nicht entgehen, da und dort Beziehungen vor- und rückwärts einzuflechten; allein es kommt doch stets darauf an, ob sie ihren Zweck im Eindruck erreichen in der Fülle phantastischer, symbolischer Vorgänge. So erklärt Valentin ganz überzeugend, daß Faust im Monolog zu Beginn des vierten Aktes die Summe seiner Beziehungen zum Ewig-Weiblichen zieht. Nachdem er von der wieder zu den Schatten zurückgekehrten Helena auf einer Wolke zurück in die nordische Heimat gesegelt und auf den Gipfel des Gebirges niedergestiegen ist, sieht er „auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt ... ein göttergleiches Fraugebild", es ist Helena, mit der er in einem Scheinleben scheinbares Glück genossen: „Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt." Da aber zerfließt das Bild. Ein „zarter leichter Nebelstreif" umschwebt ihm Brust und Stirn, „erheiternd, kühl und schmeichelhaft". Faust fragt: „Täuscht mich ein entzückend Bild, als jugendderstes, längstentbehrtes höchstes Gut?" Und wirklich:

Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf;
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.

Aurora ist, sagt Valentin, „wie wir aus dem Tagebuch jetzt sicher wissen", Gretchen. Nun hat das Gleichnis freilich tiefen Sinn, der sich sogar auf Gretchens Anteil bei Fausts späterer Rettung erstreckt:

Wie Seelenſchönheit ſteigert ſich die holde Form,
Löſt ſich nicht auf, erhebt ſich in den Äther hin
Und zieht das Beſte meines Innern mit ſich fort.

Aber wer gewinnt, bei aufmerkſamem Hören oder Leſen, wenn die Sinne auf das äußere Geſchehen gerichtet ſind, das Ereignis — die Wolkenfahrt und das Niederſteigen in eine neue fremde Welt — den Eindruck, daß ſich Fauſt hier an Gretchen erinnert, ja daß dieſe einſt ſeine Retterin ſein wird? Wozu das Tagebuch, wenn der Sinn an ſich klar liegt? Um wieviel deutlicher iſt die Erinnerung in der Walpurgisnacht! Fauſt bräuchte den Namen Gretchens gar nicht zu nennen: „Mephiſto, ſiehſt du dort Ein blaſſes, ſchönes Kind allein und ferne ſtehen? Sie ſchiebt ſich langſam nur vom Ort, Sie ſcheinet mit geſchloſſnen Füßen zu gehen . . .“

Es muß auch für „Fauſt“ dabei bleiben, daß ein Kunſtwerk Berechtigung und Bedeutung in ſich trägt.

Uberdies: Wenn für Valentin die Worte des Dichters im Vorſpiel eine verbindliche Vorausſetzung für die äſthetiſche Betrachtung des Gedichtes ſind, ſo müßten wir und jeder Beurteiler, in Konſequenz deſſen, auf grund einer ſpäteren Äußerung Goethes auf die Erforſchung und Darſtellung der Idee von vornherein verzichten. 6. Mai 1827 ſagte Goethe zu Eckermann: „Da kommen ſie und fragen: welche Idee ich in meinem Fauſt zu verkörpern geſucht? — Als ob ich das ſelber wüßte und ausſprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas, aber das iſt keine Idee, ſondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus ſchweren Verirrungen immerfort zum Beſſeren aufſtrebender Menſch zu erlöſen ſei, das iſt zwar ein wirkſamer, manches erklärender Gedanke, aber es iſt keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im beſondern zu grunde liegt.“ Valentin behilft ſich, indem er zunächſt die Idee der Gruppierung, die

beſſer Plan der Dichtung genannt wird, von der Vernunftidee unterſcheidet, womit er ſicher recht hat. Dagegen müſſen wir ihm widerſprechen, wenn er die Vernunftidee im Sinne Schillers als den verſtandesmäßig zu erfaſſenden allgemeinen Satz der Dichtung erklärt und ſagt, ſie ließe ſich mit den Worten bezeichnen, daß in Fauſt, wie in Wilhelm Meiſter, das Streben des Menſchen nach dem denkbar höchſten Lebensziele dargeſtellt iſt. Denn ſo verſtand ſie wohl Goethe, als er obigen Ausſpruch gegen die Idee, merkwürdigerweiſe gerade mit Bezug auf Taſſo und Fauſt, tat, allein er verſtand ſie, wie wir geſehen haben, nicht immer ſo, wie ſeine Äußerung über die Novelle (Das Kind mit dem Löwen), auch aus dem Jahr 1827, deutlich erweiſt, und Schiller konnte ſie nie ſo verſtehen, weil er in der Vernunft die höchſte ſittliche Kraft des Menſchen ſah, nicht den Verſtand, welche Kraft im Drama aus der Anſchauung, wie ſich moraliſche Zweckwidrigkeit zu vollkommener Zweckmäßigkeit im Ganzen der Natur löſt, die regſte und freieſte Betätigung und damit die größte Luſt findet, ſo daß er mit „Vernunft“ im grund dieſelbe Kraft im Menſchen anſpricht wie der Dichter im Vorſpiel mit dem höchſten Recht, das „ihm die Natur vergönnt“. Es iſt darum falſch, daß Goethe in Verkörperung der Schillerſchen Vernunftidee dem äſthetiſchen Wert der Dichtung hätte Abbruch tun müſſen. Die „dürre“ Vernunftidee iſt nie poetiſch, ſelbſt wenn ſie aus dem beſten poetiſchen Werk ausgezogen iſt; ſie beſteht überhaupt nur im Körper des Kunſtwerkes und kann nur durch Anſchauung erfaßt, gefühlt und braucht nicht einmal ſtets verſtanden zu werden, wie wir das in der Einleitung und bei Grillparzer näher dargetan haben, bezw. dartun werden. Gerade von Fauſt ſagt Schiller, daß ihm darin Verſtand und Vernunft auf Leben und Tod zu ringen ſcheinen. Das Bedenkliche iſt ihm nur, daß der Teufel mit ſeinem „Realism“ gegenüber Fauſt als dem Vertreter der Vernunft zuweilen

Recht behält. Die „philoſophiſche Behandlung“ eines dramatiſchen Gegenſtandes im Verſtande Schillers iſt die Geſtaltung des Stoffes zur Anſchaulichkeit einer Vernunftidee, im Gegenſatz zur (empiriſchen) Wirklichkeit des Stoffes an ſich. Das Verfängliche von Schillers Idee liegt nach einer andern Seite.

Geſetzt aber ſelbſt, daß Goethe 6. Mai 1827 von der im Kunſtwerk lebendigen Idee geſprochen und dieſe mit dem Satz aus der Poeſie verbannen wollte, daß „eine poetiſche Produktion deſto beſſer ſei, je incommenſurabeler und für den Verſtand unfaßlicher ſie iſt“, ſo würden wir uns doch nicht von ihr behindern laſſen, ſchon in Hinſicht auf ſeinen Ausſpruch vom 18. Januar 1827, nach dem „das Ideelle“ die „Blume der Dichtung“ iſt und „der eigentliche Gewinn für unſere höhere Natur doch allein im Idealen liegt, das aus dem Herzen des Dichters hervorging“. Wer den Nachſatz recht ins Auge faßt, ſieht, daß er das punctum saliens der ganzen Sache iſt. Darnach bleibt für Fauſt nur die eine Frage, ob ſich die Idee darin mit jenem innern Anteil fördern und betreiben ließ, der die Kunſt im höchſten Ausmaß nicht bloß nicht ſtört, ſondern ihre Vollendung und die Gewähr innerer Einheit iſt. Wir bejahen die Frage unbedingt, fügen aber bei, daß er durch die der eigentlichen Konzeption vorauseilende Darſtellung des Urfauſt und die ihr weit nachſchleppende Ausführung des Schemas zum zweiten Teil teils noch nicht klar beſtehen, teils nicht mehr wirken, im ganzen alſo praktiſch nicht durchweg in die Erſcheinung treten konnte. Dies wäre nur möglich geweſen, wenn Goethe, etwa nach ſeiner Rückkehr aus Italien die Dichtung als Ganzes und von Anfang an konzipiert und in einer Zeit ausgeführt hätte, die für ihn als Menſchen und Dichter nur eine Lebensepoche ſein durfte. Als er 1797, auf Schillers Rat und Drängen, die Dichtung „in große Maſſen disponierte“, quollen ihm die ſchon geſchaffenen Teile unter der Hand zu einer Höhe auf, daß er

unmittelbar erklärte, „bei dieser barbarischen Komposition die höchsten Forderungen (der Kunst) mehr berühren als erfüllen" zu wollen.

Mag also immerhin der Bau des Gedichtes den höchsten Forderungen der Ästhetik entsprechen: Bau und Gliederung der Ereignisse ist nicht die innere Einheit der Idee, die nicht bloß im Streben Fausts nach dem Unendlichen, sondern so gut und noch mehr in seinem Schicksal zu sehen ist, nicht wie es sich abstrakt und dürr in einen Satz fassen, sondern wie es sich in den Ereignissen als Reflex innern Geschehens erkennen, d. i. anschauen läßt. Daß Goethe 1797 der Dichtung eine solche Idee im höchsten und besten Sinn nicht vorenthalten wollte, werden wir zu beweisen Gelegenheit haben. Wichtig wird dabei stets sein, wie und wieweit er sie durchgeführt hat.

Über die Entstehung der Idee und ihre mögliche Weiterbildung mag uns die historische Betrachtung unterrichten.

Historisches.

Im alten Volksbuch von Doktor Faustus[1]) war eine Idee insofern gegeben, als dieser gegen Verschreibung seines Unsterblichen an den Teufel die geheimen Zauberkräfte der Natur zu seinem Dienst erhält und dafür schließlich zur Hölle fährt, wie auch in Marlows Tragödie, zu der die englische Übersetzung des deutschen Volksbuches den Stoff geliefert. Das war der Faust des Mittelalters, nach dessen Anschauung die Tatsache der Verbindung mit dem Teufel allein und besonders zur Benützung geheimer Naturkräfte die schließliche Verdammung entschied. Damit ist nicht gesagt, daß die alte Faustsage nicht tiefen Sinn bergen konnte. Wie weit sie ihn tatsächlich barg, hing vom Bearbeiter ab. Der poetische Gehalt im besonderen konnte natürlich nur in der Behandlung,

[1]) K. Fischer S. 99 ff., S. 134 ff.

bezw. im Hervorkehren des Menschlichen in der Sage bestehen, und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß der tragische Ausgang eine mächtige poetische Wirkung bedeutete. Man denke nur an die sich steigernde Macht des Bösen nach einem Schritt ins Verbotene, eine Macht, aus der sich der Mensch schließlich selbst durch Seelenqual und gelegentliche Willenskraft nicht mehr losringen kann.

Das „Judicatus es, damnatus es" der Puppenspiele und Faustbücher, deren letztes etwa 30 Jahre vor Goethes Geburt zu Frankfurt a. M. erschien, hat sicher seine Wirkung auch auf unseren Dichter gehabt, wenn sie auch nicht unmittelbar, weder aus dem Urfaust, noch aus dem Fragment von 1790 nachzuweisen ist. 1808, als der vollendete 1. Teil erschien, hatte es sich, mit Bezug auf Gretchen, bereits in ein „Sie ist gerichtet, ist gerettet" verwandelt. Inzwischen hatte sich aber auch schon der gute Ausgang mit Faust beim Dichter entschieden, im Gegensatz zur Sage und alten Dichtung, wie überhaupt zur mittelalterlichen Weltanschauung, und in Übereinstimmung mit Goethes Geistesrichtung und dem Humanitätsgedanken seiner Zeit. Daß Goethe in den ersten Plänen auf Fausts Untergang geradezu ausgegangen wäre, ist freilich nicht anzunehmen. Andernfalls hätte er sicher nicht auf den Pakt mit dem Teufel verzichtet. Von diesem enthält aber der Urfaust nichts. Auf den Eingangsmonolog, in dem wir erfahren und sehen, daß der Held sich der Magie ergeben hat, im Zeichen des Makrokosmus das Wirken und Weben der „unendlichen Natur", des geschaffenen All, bewundert, ohne es irgend fassen und erfassen zu können, endlich den Erdgeist beschwört, um von ihm in die Schranken seines Wesens, Wissens und Wirkens zurückgewiesen zu werden, folgt die Szene zwischen Faust und Wagner, zwischen Mephistopheles und dem Schüler, die Szene in Auerbachs Keller, und alles Weitere ist die Gretchentragödie. Gelegentlich erfahren wir aber bereits im Urfaust, daß zwischen

Faust und Mephisto ein näheres Verhältnis besteht, und sogar, daß auch Faust seinerseits etwas vom Teufel zu fordern hat, wie einerseits aus den Worten Mephistos hervorgeht: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht auswirtschaften (wenn du sie nicht durchführen) kannst" (Urf. S. 81), anderseits aus Fausts Drohung (Urf. V. 490): „Wenn nicht das süße junge Blut Heut Nacht in meinen Armen ruht, So sind wir um Mitternacht geschieden".[1]) Minor schließt: Darnach ist wohl anzunehmen, daß auch die Partien, die im Urfaust nicht ausgearbeitet sind, also besonders das Zusammentreffen mit dem Teufel und der Pakt, welche den Ausgangspunkt für die ganze Handlung bilden, damals in Gedanken bereits festgestellt waren.[2])

So viel Überzeugendes das für sich hat: wir hegen ein Bedenken dagegen. Wenn Faust schon damals im Plan des Dichters einen Vertrag geschlossen hatte, so konnte dieser nicht ohne ganz bestimmten Sinn sein, der, nur nicht aufgezeichnet, Fausts Schicksal in nuce enthielt. Das war nun keineswegs der Fall. Der Vertrag war Goethe weder im Sinn, noch im entscheidenden Wortlaut klar. Das beweist das Fragment von 1790, das mit der zweiten Szene mitten im Pakt anhebt, aber ohne zu irgend einem Abschluß zu kommen. Der Text beginnt:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

Daß der Teufel seine Hilfe nur gegen Verpfändung der Seele leiht, ist von ihm selbstverständlich und braucht nicht eigens

[1]) Erich Schmidt, Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Weimar 1887.

[2]) Minor 1. Bd. S. 248.

ausgesprochen zu sein. Dagegen ist die Bedingung, die Faust gestellt hat, in nichts zu erkennen. Nun wissen wir aber, daß gerade die Bedingung der ausgeführten Paktszene, wonach Fausts Seele dem Teufel nur dann und in dem Augenblick verfallen soll, da er zu diesem spricht: Verweile doch! Du bist so schön! — einzige logisch-technische Möglichkeit zu Fausts Rettung wird, wie Goethe selbst gesagt. Denn als Sulpiz Boisserée ihn, August 1815, nach dem Ende Fausts fragte, antwortete er: „Das sage ich nicht, darf es nicht sagen, aber es ist auch schon fertig und sehr gut und grandios geraten, aus der besten Zeit. Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folgt".[1]) Diese Bedingung kann Goethe nicht vor 1797 geläufig gewesen sein. Bei Wiederaufnahme der Dichtung in diesem Jahr stand ihm aber auch schon Fausts Rettung fest. Ein bündiger Vertrag, wenn auch nicht ausgeführt, sondern nur im Plan, hätte während der Frankfurter Zeit den Untergang des Helden bedeuten müssen. Es bleibt demnach nur entweder anzunehmen übrig, daß Faust nach der ursprünglichen Intention des Dichters untergehen sollte, oder daß dieser die Erwähnungen des Paktes im Urfaust doch nur aus einem augenblicklichen Bedürfnis der Situation machte. Uns scheint letzteres um so wahrscheinlicher, als die Erwähnungen sich selbst widersprechen: die eine lautet auf ein lösbares, die andere auf ein unwiderrufliches Verhältnis. Mephisto im Urfaust muß darum noch nicht Beauftragter des Satans nach seinem Wesen und seiner gesamten Mission sein. Denn indem sich Faust vor dem Eingangsmonolog der Magie ergab, kam er mit Geistern überhaupt, kann also auch mit dem Teufel in Berührung gekommen sein. Der Wortlaut der später „Trüber Tag" benannten Prosaszene kann unmöglich alles entscheiden. Über Fausts Äußerung,

[1]) Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. 1. Band S. 255.

daß der „große, herrliche (Erd-) Geist" ihn an den „Schandgesellen geschmiedet" habe, wird später einiges zu sagen sein.

Faust, der den Erdgeist beschwört, ist der mittelalterliche Prometheus des Wissens. Ehe wir ihn im Monolog kennen lernen, hat er sich der Magie ergeben, „ob ihm durch Geistes Kraft und Mund nicht manch Geheimnis werde kund". Magie war nach der Auffassung des Mittelalters Zauberei; deshalb heißt Faust in manchen Büchern der „Erzzauberer". Seine Qual ist, nichts zu wissen, seine Sehnsucht, zu erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält" und zu schauen „alle Wirkungskraft und Samen". Ein „unerklärter Schmerz" hemmt ihm „alle Lebensregung", allein nicht, weil ihm der Genuß versagt ist, sondern weil ihn „statt all der lebenden Natur, da Gott den Menschen schuf hinein, in Rauch und Moder nur Tiergeripp und Totenbein umgibt", und das trotz der Magie. Denn diese, obwohl geheimnisvoll und, nach der Auffassung des Mittelalters, Zauberei, erschließt nicht mit einem Schlag alles Wissen, sondern sie gibt nur die Möglichkeit, den Schlüssel, in einem glücklichen Augenblick den Kern des Daseins aufzuschließen und den Grund aller Dinge zu sehen. Faust besitzt die Macht, im Zeichen des Makrokosmus, „in reinen Zügen die wirkende Natur vor seiner Seele liegen" zu sehen und glaubt, der Spruch des Weisen erfülle sich ihm jetzt: „Der Geister Welt ist nicht verschlossen, Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot". . . Allein es ist „ein Schauspiel nur". Es fehlt ihm jede Möglichkeit, die unendliche Natur zu *fassen*. In gleicher Weise besitzt Faust die Kunst, im Zeichen des Erdgeistes dessen Wirken zu schauen, ja ihn selbst zur Erscheinung zu bringen. Aber in seiner menschlichen Kleinheit ist er, um so viel näher er sich ihm, als dem Geist des Makrokosmus fühlt, unfähig, ihn zu erfassen. „Von seinem Hauch umwittert, zittert er in allen Lebenstiefen, ein furchtsam weggekrümmter Wurm." Er gleicht eben „dem Geist, den er begreift, nicht ihm".

Wie die Szene abbricht, könnte sich mit ihr bereits eine Tragödie vollzogen haben. Faust, vom menschlichen Wissen angeekelt, hat sich der Magie ergeben und ist mit ihr gescheitert. Später benützte Goethe die Zurückweisung, die Faust vom Erdgeist erfahren, als Grund dafür, daß er sich mit dem Teufel einläßt. Damit wurde das Scheitern mit der Magie Vorgeschichte des Bündnisses mit dem Teufel. Anderseits ließ aber der Dichter das Verhältnis zum Erdgeist doch fortbestehen, und in der Prosaszene des Urfaust, die übrigens im Fragment fehlt und erst im 1. Teil von 1808 wieder erscheint — Trüber Tag —, wird Mephisto als Beauftragter jenes „großen herrlichen Geistes" angesprochen, der Faust erschienen, der ihn aber „an den Schandgesellen geschmiedet, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt". Ganz in Analogie dessen bringt das Fragment den Monolog Wald und Höhle, mit dem Goethe, als er ihn in Italien geschrieben, den Faden der alten Dichtung wiedergefunden zu haben erklärte. Faust wendet sich darin an den „erhabenen Geist, der ihm alles gab, warum er bat".

Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet,
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Faust hat hier überhaupt nur einen Schmerz, den nämlich, daß er den Gefährten „schon nicht mehr entbehren kann".

Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Wir möchten nicht jede Inkongruenz für einen Mangel der Dichtung nehmen, besonders nicht in Faust. Vom vorstehenden Monolog müssen wir aber gestehen, daß er uns nur auf gewaltsame Weise zustande gekommen zu sein scheint, wenn wir auch genau sehen, warum Goethe so schrieb und schreiben mußte. Denn einmal fällt sofort auf, daß nunmehr der Erdgeist doch gewährt hat, was er ehedem, bei der Verschwörung, versagt. Er gab „Natur zum Königreich", Kraft sie „zu fühlen, zu genießen", ja er schloß die Wunder ihrer „tiefsten Brust" auf, und nicht bloß das: Fausts „eigner Brust geheime tiefe Wunder öffnen sich" und seinem Blick zeigen sich „der Vorwelt silberne Gestalten". Faust, der so spricht, ist ein nicht bloß mit der Natur, sondern auch mit sich wohlvertrauter Mensch, der sich in Gegenwart und Vergangenheit genug tut: von ihm ist es schwer, wenn nicht unmöglich zu glauben, daß er in schmählicher Abhängigkeit von dem Schandgesellen von Begierde zu Genuß und von Genuß zu Begierde taumelt.

Nach Minor[1]) erklären sich die Widersprüche „aus dem Umschlag der Stimmung in dem Helden, aus dem gewaltigen Ringen des Lebensdranges und des Erkenntnisdranges, welches das eigentliche Wesen Fausts ausmacht". Diese Erklärung könnte man hinnehmen, wenn nicht Faust bei der Verschwörung gesagt hätte: „Der große Geist hat mich verschmäht, Vor mir verschließt sich die Natur. Des Denkens Faden ist zerrissen, Mir ekelt lange vor allem Wissen" — und eben darauf hin das Bündnis mit dem Teufel zum Genuß des Lebens in allen Höhen und Tiefen einginge, wodurch das ursprüngliche Verhältnis zum Erdgeist abgeschnitten ist. Allerdings hat der Dichter nicht allein das Recht, sondern sogar die Pflicht, den Helden der augenblicklichen Stimmung gemäß sprechen zu lassen, und wäre es an dem, daß sich in Faust, der sich während eines Gewitters in eine Höhle zurückgezogen, der Er-

[1]) 1. Bd. S. 355.

kenntnisdrang in dieſer Stärke regen könnte, nachdem er vor der Verſchwörung alles Wiſſen, alle Selbſterkenntnis verflucht hat, ſo könnte man Minor beiſtimmen, aber auch erſt dann, wenn man Erkenntnisdrang mit Erkenntnis ſelbſt gleich ſetzte.

Als Goethe in einer Februarwoche 1788 zu Rom den Monolog ſchrieb, entſprach er im 1. Teil ſeiner, des Dichters, Stimmung vollkommen, wie aus jeder Zeile zu leſen iſt; im Zuſammenhang des vollendeten Gedichtes kann er aber nie einer Stimmung Fauſts entſprechen, einfach, weil die ſachliche Vorausſetzung fehlt. Als Zwiſchenſtück des Urfauſt oder im Fragment läßt der Monolog eher eine Verknüpfung zu. Fauſt iſt dann eben mit dem Erdgeiſt zu einem anderen Ende gekommen, als deſſen Erſcheinen vermuten ließ: Der Erdgeiſt hat nachträglich doch gewährt, was er zuerſt verweigert. Doch ann uns niemand bereden, daß es dann nicht poetiſche Notwendigkeit geweſen wäre, dieſe Wandlung auch zu zeigen. Die Wandlung ſelbſt entſprach freilich genau der ſonſtigen in Goethes Weſen. In der Jugend, als er den Mut zur Tragödie hatte, kehrte er das Gefährliche, wenn auch nach ſeinem Sinn nicht Tragiſche des Verkehrs mit dem Erdgeiſt hervor, ſpäter, als ihm ein befriedigender Ausgang ſeiner Dramen zum Bedürfnis geworden war, ließ er, der ſich ſelbſt zur Klarheit durchgerungen, den Erdgeiſt gewähren. Was dieſen betrifft, hat Goethe im Monolog „den alten Faden wiedergefunden"; nur empfand er das Verhältnis zu ihm nicht mehr gefährlich und hatte die grundſätzliche Unmöglichkeit der Gewährung in und durch Magie aus dem Sinn verloren. Der erhabene Geiſt, der Fauſt nunmehr alles gewährt hat, worum er bat, iſt doch nur der Gott, der in Goethes Buſen thront, wie auch der Geſelle, der mit einem Worthauch die Gaben des guten Geiſtes in nichts verwandelt, nicht der Mephiſto der Sage und des Urfauſts, ſondern der eigne böſe, zweifleriſche Sinn und die Begierde in ſeinem Weſen iſt.

Mephistopheles im Urfaust erregt nicht Faustens Begierde nach Gretchen wie später in der Szene der Hexenküche, sondern er hat sie selbst herbeizuschaffen; kann oder will er das nicht, so sind er und Faust „geschieden". Mephisto ist der Diener von Fausts Gelüste. Bei einem förmlichen Vertrag wäre die Scheidung nicht so leicht. Die Worte: Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht auswirtschaften kannst — können ungezwungen dahin verstanden werden, daß Faust ein Grauen vor Satans Hilfe befallen hat und er darum nicht bloß von ihm, sondern von der Magie und allem Außergewöhnlichen, Unnatürlichen, Verderblichen in deren Gefolge los sein will. Denn jetzt erst, an Gretchens Schicksal, sieht und erfährt er dieses. Der Magier Faust konnte nach Goethes Auffassung wohl nicht untergehen, soviel Gefährliches die Magie an sich für den Helden mit sich brachte. Deshalb hat Mephisto im Monolog nichts zu schaffen. Seine Hilfe nimmt der Dichter erst an, wenn es sich um Genuß und Verzweiflung handelt. Faust im Monolog will nur genießen, wenn er die Wahrheit und innere Freiheit gewonnen hat, nach der es ihn dürstet. Ein „unerklärter Schmerz" hemmt zwar „alle Lebensregung" in ihm; dieser jedoch kann nur behoben werden, wenn sich ihm die Natur erschlossen hat und wenn er selbst mit den Geistern in Harmonie verkehren kann. Wenn der Erdgeist sich ihm naht, spricht er:

> Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
> All Erden-Weh und all ihr Glück zu tragen,
> Mit Stürmen mich herumzuschlagen
> Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.

Dieser Zug seines Wesens, eine Art Altruismus,[1]) ist prometheisch und kehrt in der fragmentarischen Paktszene von 1790 wieder, aber diesmal mit der Voraussicht schließlichen Unter-

[1]) Minor, 1. Bd. S. 303.

gangs, offenbar, weil Faust nunmehr sein Streben nach der Erde Weh und Glück mit Hilfe des Mephistopheles verwirklichen will. In gefahrvoller Situation sehen wir Faust den Magier schon; Goethe hat später die Konsequenz daraus gezogen in Fausts Entschluß zu sterben, was wieder deutlich darauf hinweist, daß er mit dem Erdgeist gescheitert ist. Das Verderbliche, Tragische im Urfaust stellt sich erst mit dem Genuß ein, und mit ihm Mephistopheles. Wie es aber im Genuß weiter gehen sollte, darüber war sich Goethe selbst nicht klar. Die Anlage zur Tragödie im Gefolge des Genußlebens war aber gegeben.

Wollte man daher eine Idee des Urfaust bezeichnen, so könnte sie nur lauten: Faust, im Streben nach Wissen und Erkenntnis gescheitert, übergibt sich dem Genuß. Für die Idee des Faust im ganzen wird dieser Satz Prämisse, Voraussetzung, Einleitung: Faust übergibt sich dem Genuß, und wir sehen seine Rettung aus der Verwirrung seines Lebens. Dabei muß jedoch betont werden, daß Goethe den Erkenntnisdrang des ehemaligen Magiers trotz der Abweisung des Erdgeistes, trotz des Versuches zum Selbstmord in der Osternacht, trotz des Fluches auf Wissen und Selbsterkenntnis vor dem Vertrag und trotz des Verzichtes in demselben im vollendeten Gedicht stellenweise wieder hervorkehrte, sicher zum Vorteil von Fausts großem und universellem Charakter, aber im Widerspruch zur Ökonomie des Gedichtes.

Was speziell das Fragment von 1790 betrifft, so beansprucht nach dem Gesagten nur noch Mephistos Monolog nach der fragmentarischen Paktszene eine besondere Beachtung. Im fertigen Gedicht ist dieser Monolog nur schwer zu verknüpfen; hier versteht er sich leicht. Nachträgliche Schwierigkeiten entstehen erst wieder durch Fausts Monolog in „Wald und Höhle".

Mephisto sagt:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt.

Das ist natürlich: vom Wissen, der Wissenschaft und Erkenntnis erwartet sich Faust nichts mehr; darum verachtet er auch das Vermögen dazu, die Vernunft. Sein Ziel ist nun Genuß. Das sind die Blend- und Zauberwerke, in denen ihn der Lügengeist bestärkt, der Angenehmes zu schaffen scheint und Verderbliches schafft. Das Ergebnis wird sein: Untergang. Die weiteren Zeilen erklären Fausts jetziges Streben aus seinem Charakter. „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, Der ungebändigt immer vorwärts dringt, Und dessen übereiltes Streben Der Erde Freuden überspringt." Wie Faust ehedem unersättlich in Erkenntnis war, so ist er es jetzt im Genuß; wie er ehedem das mögliche Wissen übersprang, so überspringt er jetzt die möglichen Freuden der Erde. Im Prolog im Himmel spricht Mephistopheles von ihm zum Herrn:

Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne;
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt:
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Hier erscheinen beide Triebe wieder vereinigt; für den Monolog müssen sie getrennt gedacht werden. Denn nur, weil Faust nun nichts mehr als Freude will und doch die Freuden der Erde überspringt, kann ihn Mephisto durchs „wilde Leben" und „flache Unbedeutenheit" schleppen, ohne daß er sich ersättigt und so, daß er zu Grunde geht, auch wenn er sich nicht dem Teufel übergeben hätte. Fausts Ret-

tung mit Hilfe des ſubtilen Wortlautes der Wette, welche Rettung natürlich der Sache d. i. der inneren Wandlung, entſprechen muß, iſt hier nicht im mindeſten in Ausſicht genommen. Fauſt wird am Lebensdrang zu Grunde gehen, das iſt der allgemeine Eindruck des Fragments. Dabei folgt dieſer Monolog in gerader Linie aus dem Urfauſt, wie wir ihn gedeutet haben. Fauſts Monolog beſtätigt die Deutung inſofern, als der Held ſeine Qual und die Gefahr ſeiner Exiſtenz im Taumel von Begierde zu Genuß ſieht; er widerſpricht ihr aber, inſofern Fauſt darin ſein Streben nach Erkenntnis in vollem Umfang erfüllt erklärt. Doch iſt klar, daß nach dem Fragment im einen wie im andern Fall der Erkenntnisdrang als wirkſames Element in Fauſts Leben ausſcheiden müßte. Das iſt aber nicht der Fall. Im vollendeten erſten und zweiten Teil bleibt Fauſts Natur doch die von Mephiſto vor dem Herrn geſchilderte, und der Fortſchritt der inneren Handlung beſteht in der ſtufenweiſen Anwendung dieſer Natur nach der Seite der Erkenntnis und Betätigung. Als Goethe den erſten Satz des Monologs in „Wald und Höhle“ ſchrieb, war er in augenblicklicher Stimmung ſogar dem hundertjährigen Fauſt vorausgeeilt, der zwar nicht am Wiſſen verzweifelt, auch nicht das Wiſſen verachtet, aber doch von ihm ſich zu praktiſcher Tätigkeit für das Volkswohl gewendet hat und aller „Weisheit Schluß“ im Satz erblickt, daß nur „der ſich Freiheit und das Leben verdient, der ſie täglich erobern muß“. Überdies ſpielen „der Vorwelt ſilberne Geſtalten“ eine weſentliche Rolle im zweiten Teil des Gedichts und ſtellen den Inhalt von Fauſts Sehnſucht dar, die auch in der Gemeinſchaft mit Helena nicht befriedigt wird.

Man ſieht, welches Problem der Erklärung die Fauſtdichtung mit dem Wechſel und der Gemeinſchaft des Erkenntnis- und Lebensdranges ſtellt. Ihm zu vergleichen iſt nur noch das Problem des Mephiſto, der ſich im Urfauſt plötzlich

als Diener von Fausts Gelüste einstellt, im Monolog in „Wald und Höhle“ als Teil von Fausts Natur erscheint, um sich für das vollendete Gedicht zeitweise in den Vertreter des negativen Weltprinzips, aber unter der Willenshoheit des allmächtigen Gottes, zu verwandeln.

Warum Goethe nicht gleich im Eingangsmonolog der ersten Dichtung beide Elemente in Fausts Wesen und Streben entfaltete, ist, trotz des Anklangs der schon erwähnten Worte an seinen Lebensdrang, nicht klar. Wir halten dafür, daß die beiden großen Bestandteile des Urfaust — Faust als Magier und Faust in der Gretchentragödie — einer wesentlich verschiedenen Stimmung des „befangenen und leidenschaftlichen Dichters“ entsprungen sind. Die Verschiedenheit dieser Elemente hat dann tief in das zu vollendende Werk hinein nachgewirkt und bietet der Erklärung heute noch die größten Schwierigkeiten.

Zu erwähnen ist ferner der Eindruck des Fragments auf die Zeitgenossen, bezw. ihre Meinung und Vermutung über Fausts Schicksal.

A. W. Schlegel[1]) veröffentlichte im Jahr des Erscheinens in den Göttingischen Anzeigen eine Besprechung, die in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient. Er fand, daß der Weg, den Faust einmal betreten habe, unvermeidlich zum Verderben führe, nahm also einen tragischen Ausgang wenigstens mit Fausts Leben an. Seine zweite Frage betraf dessen innern Zustand. Er fragte: „Wird er sich selbst treu bleiben und auch bei seinem letzten Fall noch menschliches Mitleid verdienen, weil er mit großen Anlagen menschlich fiel? oder wird der verworfene Geist, dem er sich übergeben hat, ihn dahin bringen, selbst Erfinder von Bosheit, selbst Teufel zu werden? — Diese Frage bleibt noch ungelöst.“ Schlegel blickte demnach

[1]) Werke X S. 17.

durch die Hülle äußerer Ereigniſſe auch nach dem innern Geſchehen, das für Fauſts Schickſal in zweiter Inſtanz entſcheidend wird. Schelling[1]) dagegen glaubte bereits in ſeinen Vorleſungen über Kunſtphiloſophie (1802—1805) verſichern zu können, daß Fauſt nur durch das Tragiſche hindurchgehen müſſe, daß ſich aber der Widerſtreit in einer höheren Inſtanz löſen, Fauſt alſo, in höhere Sphären erhoben, vollendet werden ſoll. Die Anlage des Ganzen ſei eine heitere, die Intention mehr ariſtophaniſch als tragiſch, — womit er ſicher dem Dichter vorgegriffen hat, ſo zwar, daß Minor einen Nachtrag zu den erſt ſpäter gedruckten Vorleſungen oder einen Wink Goethes vermutet. War es aber, daß Schelling bereits damals aus eigenem urteilte, ſo geſchah dies nicht in Konſequenz der Dichtung, ſondern unter dem Zwang ſeiner Philoſophie, mit der Goethe in der Ausführung zuſammentraf.

Dies der Stand der Sache, als Goethe den 22. Juni 1797 Schiller die Mitteilung machte, er wolle an ſeinen Fauſt gehen, um ihn, „wo nicht zu vollenden, doch wenigſtens um ein gutes Teil weiter zu bringen", indem er „das, was gedruckt iſt, wieder auflöſe und mit dem, was ſchon fertig und erfunden iſt, in große Maſſen disponiere, und ſo die Ausführung des Planes, der eigentlich nur eine Idee iſt, näher vorbereite".

Die Worte ſind nicht ungefährlich zu deuten. Wollte Goethe ſagen, er habe Fauſts Schickſal endgültig bei ſich entſchieden? Dem ſcheint zu widerſprechen, daß er — 27. Juni — an Schiller ſchrieb, das Ganze werde wohl immer Fragment bleiben. Wiederum iſt zu erwägen, daß der förmliche Vertrag mit Mephiſto nunmehr Tatſache wird, welcher ſeinerſeits eine Löſung im guten oder ſchlimmen Sinn, in der Sphäre des irdiſchen oder überirdiſchen Lebens bedingt. Richtig iſt

[1]) Werke V S. 731 ff.

auch, daß die Idee der Wette schon im Prolog gegeben ist, der 1797 entstand. Die Wette wurde 1801 in die Dichtung eingeführt. Im unmittelbaren Zusammenhange damit, urteilt Kuno Fischer, mögen wohl schon damals die Schlußszenen des zweiten Teils entstanden sein, was nach dem bereits angeführten Zeugnis des Sulpiz Boisserée auch zutrifft. Dagegen können wir Kuno Fischer[1]) nicht ohne weiteres beistimmen, wenn er schreibt, der Ausgang der Wette konnte nicht zweifelhaft sein, — und zwar, weil hinter der Tatsache des Wandels im Geschick des Faust die Frage nach dem Grund steht, die sich nicht so leicht erledigt. Diese soll uns aber hier, in der historischen Darstellung, nicht aufhalten.

Wichtig für uns ist der Ausdruck: der Plan, der eigentlich nur eine Idee ist. Wir sehen darin die Ankündigung jener architektonischen Gliederung der Gesamtheit äußeren Geschehens, welche für Valentin im Nachweis der Einheit des Gedichtes Hauptgegenstand geworden ist. Damit ist nicht gesagt, daß die Zahl und Folge der Szenen nunmehr dauernd festgelegt wurde. Goethe sagt ja, daß der Plan nur eine Idee war. Die Ereignisse konnten ihm nur in großen, dunklen Umrissen vorschweben, ähnlich wie es im 1. Kap. der 1. Buches Mose heißt: Und es webte Gottes Geist über den Wassern. — Das Flüssige, Schwebende des Stoffes kennzeichnet gerade das Stadium poetischer Produktion, in dem sich Goethes Faust wiederum befand. Dieser Zustand war Voraussetzung zur Konzeption des Ganzen, die darum besonders schwierig sein mußte, weil Szenen, die im fertigen Guß vorlagen, eingeschmolzen und neu geformt werden sollten. In Ausführung, Detaillierung des Plans mag Goethe das Schema, die Disposition, entworfen haben, die ihm später zu gelegentlicher poetischer Darstellung als Rahmen, weniger

[1]) S. 322.

als Kriſtalliſationspunkt diente, weil er ſich durch ſie der Notwendigkeit, um nicht zu ſagen dem Unmöglichen enthoben glaubte, den Gehalt und Zuſammenhang des Ganzen lebendig gegenwärtig zu haben. Dabei rechnete aber der Dichter immer noch auf ein Hinzuſchaffen ſeiner Natur aus dem Unbewußten, wie aus der Stelle des Briefes vom 24. Juni hervorgeht: „Ich werde nur vorerſt die großen erfundenen und halb bearbeiteten Maſſen zu enden und mit dem, was gedruckt iſt, zuſammenzuſtellen ſuchen, und das ſo lange treiben, bis ſich der Kreis von ſelbſt erſchöpft.“ Die Lebenskreiſe, in welche Fauſt eingeführt werden ſoll, müſſen daher erſter Gegenſtand ſeiner Erwägung geweſen ſein. Als allgemeines Programm enthielt bereits das Fragment den Satz: „Wir ſeh'n die kleine, dann die große Welt.“ Wie weit Schiller mit ſeiner Anregung im Brief vom 26. Juni der Erfindung ſeines großen Freundes entgegen- oder nachkam, läßt ſich nicht mehr ſehen; er ſchrieb: Fauſt erfordere ſeiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie, d. h. der Held ſolle ſein Weſen — ſeine Perſon und ſein Streben — in allen Lebenskreiſen verſuchen. „Zum Beiſpiel: es gehörte ſich meines Bedünkens, daß der Fauſt in das handelnde Leben geführt würde.“ Bei der unendlichen Breite und Mannigfaltigkeit des wirklichen, gegenwärtigen und vergangenen Lebens konnte ſelbſtverſtändlich auch nach Schillers Sinn ein zur Darſtellung gewählter Lebenskreis typiſche, ſymboliſche Bedeutung haben. Seine Sorge war die Darſtellung ſelbſt der typiſchen Kreiſe, weil ihm dieſe den Rahmen des Dramas zu ſprengen und den inneren Zuſammenhang des Geſchehens aufzuheben drohte, wie die Fortſetzung des Satzes lehrt: „Welches Stück Sie auch aus dieſer Maſſe erwählen, ſo ſcheint es mir immer durch ſeine Natur eine zu große Umſtändlichkeit und Breite zu erfordern.“

Schiller betrachtete eben auch Fauſt zuerſt nach dem Punkt der darzuſtellenden Idee. Anders Goethe. Ihm war

das Leben und seine Darstellung das erste. „Ich werde sorgen," schrieb er 27. Juni, „daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen; bei dem Ganzen... mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen."

Darnach muß es scheinen, daß ihm Fausts Schicksal, die Ausleitung der Handlung, Lösung des Konflikts, kurz die Idee überhaupt gleichgültig gewesen und daß jene schon erwähnte Äußerung vom 6. Mai 1827 verbindlich für unsern Gegenstand wäre. In Wirklichkeit traf und trifft das nicht zu. Im Gegenteil stellte sich 1797 mit der Idee des Planes das Interesse nach der Idee des Schicksals ein. Gerade in ihrem Betreff wandte sich Goethe an Schiller, dessen Geistesrichtung und geistige Ökonomie er genug kannte, um zu wissen, daß er vor allem nach der Idee sehen würde. 22. Juni 1797 schrieb Goethe: „Nun wünschte ich, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal, in schlafloser Nacht, durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen und so mir meine eignen Träume, als ein wahrer Prophet, zu erzählen und zu deuten." Wenn man dem Wortlaut trauen darf, so war Goethe am Tag des Briefes über Fausts Schicksal noch nicht mit sich im reinen. Er will seine eigenen Träume von Schiller gedeutet haben. Indes führt uns eine Stelle des Briefes vom 27. Juni zur Annahme, daß jene erste nicht wörtlich zu nehmen ist. Denn als Schiller ihm — vorzüglich in dem Brief vom 23. und 26. Juni — seine Erwartungen dargelegt hatte, antwortete Goethe, er träfe, wie es natürlich sei, mit seinen Planen und Vorsätzen recht gut zusammen, und machte dann die mehrerwähnte Bemerkung über Berührung der höchsten Forderungen bei dieser barbarischen Komposition, die doch nur auf die Idee gehen kann.

Dagegen ist klar, daß ihm Schiller jene nach seiner Auffassung höchsten Kunstforderungen, die übrigens auch Goethe

für den Augenblick als solche anerkannte, recht zum Bewußtsein brachte. Er schrieb: Faust könne, bei aller seiner dichterischen Individualität, die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen. Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliere man nicht aus den Augen; weil die Fabel ins Grelle und Formlose gehe und gehen müsse, so wolle man nicht beim Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. — Darum nannte er die Anforderungen an den Faust zugleich philosophische. Die poetischen Forderungen betreffen nach seinem Sprachgebrauch die Darstellung, die philosophischen die Hinleitung zur Vernunftidee im Geschehen des Dramas. Übrigens erklärt sich Schiller im nächsten seiner Briefe selbst über die philosophische Forderung: „Wir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Dies ist indes sehr natürlich; denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und solang man die nicht hat, muß ein selbst nicht so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen.“ Schiller wagte also nicht, auf grund des Fragmentes und der geschriebenen Stücke einen guten Ausgang mit Faust, wie Schelling, oder einen tragischen, wie Schlegel, vorauszusehen. Er, der subjektive Idealist, wußte daß in diesen Dingen letzten Endes doch nur die Person des Dichters, seine Weltanschauung, entscheidet: „Die Sache beruht auf einer Anschauung.“

Schiller dachte bei der höchsten Kunstforderung an eine durchgreifende Organisation des Stoffes im Dienst der Idee. Bei der Breite und Vielgestaltigkeit der Lebenskreise konnte er aber eine solche nicht absehen. Deshalb sagte er, „für eine so hoch aufquellende Masse keinen poetischen Reif“ zu finden, der sie zusammenhält. Goethe dagegen lehnte die durchgreifende Organisation ab; gewissermaßen um sich Raum für die poetische Darstellung zu verschaffen und doch nicht jene höchste

Forderung ganz zu vernachlässigen, dichtete er den poetischen Reif *seiner* Auffassung, den Prolog im Himmel, und die Schlußszenen auf Erden und im Himmel. Was er im Drama sonst von innerem Zustand und Geschehen erwähnt, ist gelegentliche „Berührung", sporadische Erfüllung der höchsten Forderung. Daß die durchgreifende Organisation im Dienst der Idee nicht notwendig dem poetischen Wert des Werkes hätte Abbruch tun müssen, beweisen die angeführten Szenen des poetischen Reifens. Aber Goethe wollte nicht auf die Dauer in der Darstellung der Idee festgelegt sein. Das widersprach seiner Natur und der Anlage des Werkes, in dem bereits die Gretchentragödie weit über den Rahmen einer Episode gediehen war. Darum sagte er — 6. Mai 1827 —: „Es hätte in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen, durchgehenden Idee hätte reihen müssen." Nun war ihm die Darstellung des Lebens höchste Forderung geworden, ein Beweis, wie unzuverlässig solche Äußerungen seinerseits als Grundlage zur Betrachtung seiner Kunstwerke sind.

Schillers zweite Sorge betraf den Kampf zwischen Verstand und Vernunft, von dem er keine Entscheidung, nicht einmal einen Fortschritt oder eine fortschreitende Verwicklung absehen konnte. „Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt fühlt man dieses sehr, aber man verweist die Erwartung auf das entwickelte Ganze."[1]) Für Schiller mußte eine solcher Zustand der Dichtung peinlich sein. Er war gewohnt, den dramatischen oder tragischen Kampf zwischen der Vernunft und Leidenschaft, überhaupt der Sinnlichkeit und Natur, zu sehen, wobei für ihn der Ausgang nie zweifelhaft sein konnte. In Faust aber

[1]) Brief an Goethe v. 26. Juni 1797.

„behält der Teufel durch seinem Realism vor dem Verstand und der Faust vor dem Herzen recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz.“ Goethe wollte sich's auch hierin bequemer machen. „So werden wohl Verstand und Vernunft wie zwei Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um abends freundschaftlich auszuruhen.“ Das mag für die einzelnen Szenen zutreffen; in Ansehung des Ganzen hat jedoch Goethe wesentlich mehr gehalten als hier versprochen. Denn Fausts schließliche Rettung ist doch ein großer Triumph der Vernunft. Mephistopheles beklagt sich:

Der Körper liegt, und will der Geist entfliehn,
Ich zeig' ihm rasch den blutgeschriebnen Titel; —
Doch leider hat man jetzt so viele Mittel,
Dem Teufel Seelen zu entziehn . . .

Fausts Rettung, soweit sie auf grund seines fortwährenden Strebens zum Bessern geschieht, ist eine Tatsache für sich und ein Sieg der Vernunft insofern, als sie trotz des Bündnisses mit dem Teufel möglich wird. Sie gründet sich aber auch auf die überirdische, außermoralische Hilfe von oben, die ein reines Geschenk umsomehr ist, als Faust vor der Verschwörung die „schöne Welt“ naiven Glücks „mit mächtiger Faust“ zerschlagen hat. Im Sieg der Vernunft traf also Goethe mit Schiller zusammen; beider Weltanschauung war eben doch eine positive. Doch geschieht der Sieg bei Faust nur zum Teil auf dem Weg und durch das Mittel der Moral, die übrigens bei Goethe stets mehr als „reine Menschlichkeit“ erscheint, wie besonders in Iphigenia. — Auch hieraus geht hervor, wie wenig zutreffend es ist, die „Vernunft“idee im Faust „verstandes“mäßig zu nennen.

Der poetische Reif. Die Idee.

Wenn wir nunmehr in die Prüfung des (sachlichen) Inhalts der Vernunftidee in Faust eintreten, so gilt die erste

Erwähnung dem Zerschlagen jener Welt naiven Glücks, deren Trümmer der Geisterchor „in Nichts“ hinüberträgt, klagend „über die verlorne Schöne“. Faust ist damit ausgetreten aus der Gemeinschaft der Menschen, die, gläubig am beschränkten Glück des Daseins hangend, durch ein unsichtbares Band mit der Geisterwelt, indirekt mit Gott als dem Quell der Gnade, zusammenhängen. Der Geisterchor rät: Mächtiger der Erdensöhne, Prächtiger Baue sie wieder, In deinem Busen baue sie auf! — Das muß dahin verstanden werden, daß Faust, nachdem er das naive Glück abgeschworen, durch eignes Streben nicht allein heiteren Genuß, Selbstvertrauen, sondern auch Glaube und Liebe und letzten Endes die Gemeinschaft mit Gott sich erringen soll. Mephistopheles nimmt zwar sofort die Geister und ihren Rat für seinen Zweck in Anspruch: Dies sind die Kleinen Von den Meinen. Höre, wie zu Lust und Taten Altklug sie raten! — allein wir können der Erklärung nicht beitreten, nach der die pathetischen Verse des Geisterchors, die für sich gelesen sicher nicht höhnisch klingen, nichts als Hohn für Faust enthalten sollen. Die Erklärung[1]) stützt sich besonders auf die Tatsache, daß Mephisto in der vorigen Szene die Glieder des Geisterchors „luft'ge, zarte Jungen“ genannt hat, für deren Konzert er in ihrer Schuld sei. Abgesehen aber, daß auch dieser Geisterchor wieder nichts weniger als teuflisch klingt, haben dieselben Geister (V. 1259 ff.), trotz der offenen Parteinahme für ihn, Mephistopheles einen „alten Höllenluchs“ genannt, dem sie nur in Erwiderung erwiesener Gefallen, nicht aus Pflicht dienen, und wir möchten sie als neutralen Chor nehmen, dessen Zweck beim Dichter variiert. Was ihr Lied vor der Verschwörung betrifft, so ist Mephistopheles Meister im Lügen genug, um es in seiner Weise zu deuten. Gesetzt aber, daß die Deutung, die, sofern sie zutrifft, eine weite Aussicht auf das innere

[1]) Minor, 2. Bd. S. 187 f. — Dagegen: Baumgart, 1. Bd. S. 257.

Geſchehen im Drama eröffnet, der Abſicht des Dichters widerſpricht, bleibt doch Fauſts Fluch auf „die hohe Meinung, womit der Geiſt ſich ſelbſt umfängt“, das „Blenden der Erſcheinung, die ſich an unſre Sinne drängt“, auf Ruhm, Beſitz, Liebe, Hoffnung, Glaube und Geduld. Damit tut Fauſt nach moderner Auffaſſung im vollendeten Gedicht jetzt, was er im Urfauſt vor Beginn des Dramas getan, als er ſich der Magie ergab. Daß der Eingangsmonolog gleichwohl derſelbe blieb, ändert hieran nichts. Goethe konnte ihn unmöglich umſchreiben. Doch beweiſt die Anfügung der 134 Verſe nach Wagners Abgang, daß ihm der erſte Eindruck entweder nicht genügte oder nicht der rechte war.

Eine Prüfung dieſes zweiten Monologs ergibt als Inhalt der erſten drei Strophen die Rekapitulation des erſten Monologs, bezw. der Beſchwörung des Erdgeiſtes. Das Ergebnis war: Fauſt wurde grauſam zurückgeſtoßen „ins ungewiſſe Menſchenlos“. Nun frägt er: „Wer lehret mich? Was ſoll ich meiden? Soll ich gehorchen jenem Drang?“ — und findet, daß „unſre Taten ſelbſt, ſo gut als unſre Leiden, hemmen unſres Lebens Gang“. Was folgt, iſt eine großartige Analyſe des Lebens in Sprache und Bild des mittelalterlichen Magikers, aber in moderner Auffaſſung der Sache. Der Fauſt des erſten Monologs kannte nur eine Qual: daß wir nichts wiſſen können; — Fauſt im zweiten Monolog beklagt, daß das Beſſre Trug und Wahn heißt, wenn wir zum Guten dieſer Welt gelangt ſind: über dem Guten verachten und ſchmähen wir aus Unkenntnis das Beſſere. Er beklagt ferner, daß „wenn Phantaſie ſich ſonſt mit kühnem Flug und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert“, ihr jetzt „ein kleiner Raum“ genug iſt, „wenn Glück auf Glück im Zeitenſtrudel ſcheitert“. Er gedenkt der Sorge, die im tiefen Herzen niſtet und ſich ſtets mit neuen Masken zudeckt und als Haus und Hof, als Weib und Kind, als Feuer, Waſſer, Dolch und Gift erſcheint. Jämmerlich irrt

der Mensch in der Dämmerung, während er „mit Lust nach Wahrheit“ den „leichten Trug“ sucht. Das Mittel der Wissenschaft[1]) ist nicht mehr Zauberei, sondern Forschung:

Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Der Gedanke endlich, durch Selbstmord „die Pforten aufzureißen, vor denen jeder gern vorüberschleicht“, ist ganz Goethes Zutat und dem Faust der Sage und ältern Dichtung in dieser Verknüpfung fremd. Diese kannten nur Anschauung Gottes im Sinn der Schlußszene im Himmel oder Verdammnis nach dem Tod; Faust jedoch fühlt sich bereit, „auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen zu neuen Sphären reiner Tätigkeit“, eine Anschauung, welche die neuere Philosophie eines Spinoza voraussetzt, wenn sie nicht als Seelenwanderung gefaßt werden soll.

Was wir damit zeigen wollen, ist, wie Goethe im zweiten Monolog den Magiker des ersten Monologs zum universellen Menschen in moderner Auffassung ergänzt, der im Ekel über die Beschränktheit menschlicher Kraft, Erkenntnis, menschlichen Glückes und Besitzes und im Drang nach unendlichen Formen des Erkennens und der Betätigung zur Giftschale greift, im entscheidenden Augenblick aber von der Tat abgehalten wird. Der Wortlaut (V. 1583 ff.) ist nicht überzeugend. „Ein süß bekannter Ton betrog mit Anklang froher Zeit den Rest von kindlichem Gefühle.“ — Unter Vergegenwärtigung der Situation am Ostermorgen muß er dahin gedeutet werden, daß der Glockenklang und Chorgesang Fausts Erinnerung an die glaubensfrohe Jugend zu solcher Stärke aufleben ließen, daß er vom Vorhaben des Selbstmordes wider Willen abgezogen

[1]) Minor, 2. Bd. S. 113.

wird. „Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind! Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube" (V. 764 f.). Für die Richtigkeit der Auffassung spricht das nun folgende begeisterte Lied an die Jugend:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab in ernster Sabbatstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß.

Was also dem naiven Menschen Glück ist, erklärt Faust — im zweiten Monolog — infolge seines höheren Strebens als Qual. Die Erinnerung an den Jugendglauben rettet ihn trotzdem vor Selbstmord. Dagegen erregt Mephistos Spott darüber neuerdings seinen Graus vor dem naiven, billigen Lebensglück, daß er es durchaus und ein- für allemal verflucht.

Damit erst wird er für den Teufel vertragsfähig, wie umgekehrt dieser aktiven Anteil an Fausts Geschick gewinnt. Was er im vollendeten Gedicht bisher getan, war vorbereitende Tätigkeit. Im Urfaust konnte Goethe für Augenblicke der Gretchentragödie ein Bündnis mit Mephistopheles ab initio annehmen, weil Faust darin als Magiker zu gelten hat, der, als er sich der Magie ergab, eben auch mit dem Teufel in Berührung kam. Nach Minor[1]) greift Faust in derselben Nacht zum Selbstmord, da er sich der Magie ergibt. Das kann aber nicht zutreffen. Faust sagt bereits im 24. Vers des ersten Monologs, daß er sich der Magie ergeben hat. Darum muß die Kritik des Werkes mit einem Zeitpunkt einsetzen, der weiter als der Anfang desselben zurückliegt. Baumgart[2]) nennt die Beschwörung des Erdgeistes die Schöpfung eines neuen Symbols, welches Goethe an die Stelle der Teufelsbeschwörung der alten Sage setzte. Das gilt für die poetische

[1]) 2. Bd. S. 116.
[2]) 1. Bd. S. 152.

Gestaltung des Stoffes; allein das anfängliche Teufelsbündnis der Sage klang dem Schöpfer des Urfaust doch im Ohr. Indem dann in der Zeit bis 1797 aus Faust dem Magiker der universelle Mensch wurde, in dessen umfassenderem Wesen jener aufging, indem ferner der Erdgeist mehr und mehr der Gott der Erkenntnis in Goethes Brust wurde, verlor Magie in Sage und Urfaust den Charakter des Zauberischen und Teuflischen, und der Dichter hatte nun Grund, zwischen der Szene mit Wagner und der mit dem Studenten eine „große Lücke" zu konstatieren. Der Urfaust, aus einem „befangenen und leidenschaftlichen Individuum" hervorgegangen, gestattet eine Betrachtung nach dem Gesichtspunkt der dramatischen Ökonomie überhaupt nicht; um aber dem fertigen Werk gerecht zu werden müssen wir sagen, daß es im Monolog nach Wagner und in der ersten und zweiten Szene mit Mephistopheles nachholt, was dort vor dem ersten Monolog nicht dargestellt worden war, das darzustellen der junge Goethe wohl nie beabsichtigte, aber doch notwendig war zur Gestaltung der Idee. Wir können darum nicht sagen, diese Szenen lägen genau in der Fortsetzung des ursprünglich eingeschlagenen Weges.

Die zweite Erwähnung betrifft Mephistopheles. Obwohl Faust (Urf. S. 81 Z. 36 f.) zum großen herrlichen Geist sagt, der ihn mit seiner Erscheinung gewürdigt: „Warum mußtest du mich an den Schandgesellen schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt!" — möchten wir Mephistopheles im Urfaust als eigentlichen, „ausgepichten" Teufel, nicht als Abgesandten des Erdgeistes schon deshalb erklären, weil wir sonst nicht allein unserer Auffassung, sondern der Sache widersprechen müßten. Der Erdgeist hat mit den Teufeln nichts zu tun; er ist weder ein guter noch ein böser, sondern eben der Geist, der „in Lebensfluten, im Tatensturm auf- und abwallt" und „am sausenden Webstuhl der Zeit schafft und

der Gottheit lebendiges Kleid wirkt". Umgekehrt ist zu denken, daß Faust sich selbst an Mephistopheles geschmiedet hat — Urf. V. 488 spricht er, als könnte er sich jederzeit von ihm trennen —, als er von ihm den Zauber nahm, mit dem Erdgeist in Verbindung zu treten. Fest steht auch, daß sich Goethe für den Urfaust weit mehr als später in den Sinn der Sage eingefühlt hatte, welche Mephistopheles glatthin als Teufel behandelte.

Die Verknüpfung mit dem Erdgeist im Wesen war erst in jenem Stadium von Goethes poetischer Persönlichkeit möglich, das sich im Monolog „Wald und Höhle" ausdrückt, geschrieben in Italien, Februar 1788. In jenem Stadium sieht Goethe im Erdgeist nicht ein „schreckliches Gesicht", sondern jene erhabene Kraft, die ihm ihr „Angesicht im Feuer zugewendet" und, was der Erdgeist der Magie nie konnte, weil er auf objektivierter Einbildung beruhte, ihm alles gewährt, worum er gebeten. Der „erhabene Geist" ist nunmehr die objektivierte natürliche Kraft des Menschen in Erkenntnis und Bildung, ein Gott, der im Busen wohnt, so gut die griechischen Götter im Olymp wohnten. Natürlich besteht das idealisierte Wesen des Menschen nicht in diesem Gott allein. Goethe hat selbst von sich gestanden: Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, — und an Faust gewahrte Schiller sogleich die Duplizität der menschlichen Natur, sowie das verunglückte Bestreben, das Göttliche und Physische in sich zu vereinigen. Diese Duplizität und dieses verunglückte Bestreben tritt am stärksten im Monolog hervor. Aus ihnen sind die Worte zu begreifen:

O, daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu nichts,
Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt.

Bei Wiederaufnahme der Dichtung mußte sich nun Mephistopheles dieselbe Dehnung seines Wesens ins Universelle gefallen lassen, wie wir sie bereits an Faust beobachtet haben. Die Sage rechnete mit ihm wie mit einem vollendeten Faktum; deshalb konnte er im Urfaust ohne Einführung — die dramatische Ökonomie jetzt außer acht gelassen — auftreten. Im Monolog „Wald und Höhle" erscheint er bereits als Symbol; so blieb er, in entsprechender Vergrößerung, für die gesamte Dichtung bestehen. Er wurde in die „höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt" erhoben, die Goethe für den zweiten Teil in Anspruch nahm, unter Wahrung seiner symbolischen Bedeutsamkeit bei einem durchaus realistischen Charakter. Deshalb fand Schiller[1]) eine Schwierigkeit darin, „daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt," eine Schwierigkeit, die für fast alle Ereignisse des Gedichtes in gleicher Weise besteht, die aber von Goethe, soweit er realistisch in der Darstellung blieb, glänzend überwunden wurde.

Der universelle Charakter des spätern und bleibenden Mephisto tritt gleich im Prolog im Himmel hervor. Mephisto erscheint vor dem Herrn. Er ist der Schalk unter den Geistern, die verneinen, aber keineswegs harmlos. Der Empörung unter Luzifer und des Sturzes in die Hölle wird mit keinem Wort gedacht. Was demnach das Verhältnis zwischen dem Herrn und Mephisto betrifft, ist es aus einer rationalistischen Weltanschauung entlehnt; gleichwohl bleibt es des Teufels Streben, die Seelen sacht seine Straße zu führen. Überhaupt ist ein Wechsel rationalistischer und biblischer Anschauung, ohne daß er im Gedicht selbst auffällt, unschwer nachzuweisen. V. 1338 ff. sagt Mephisto: „Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; Denn alles, was entsteht, Ist wert, daß es

[1]) Brief an Goethe v. 26. Juni 1797.

zu grunde geht; Drum beſſer wär's, daß nichts entſtünde. So iſt denn alles, was ihr Sünde, Zerſtörung, kurz das Böſe nennt, Mein eigentliches Element." Wenn es dann aber mit Fauſt zum Sterben kommt, hält er den Höllenrachen bereit, die Seele darein zu ſtoßen. Nun ärgert er ſich, daß es mit Fauſt „vorbei". Er ſagt zwar: „Es iſt ſo gut, als wär' es nicht geweſen, Und treibt ſich doch im Kreis, als wenn es wäre. Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere"; allein ſein Ärger, daß es mit Fauſt zu Ende, ehe er die Wette gewinnen, alſo ſein Ziel erreichen konnte, klingt deutlich durch: „Vorbei! ein dummes Wort. Warum vorbei? Vorbei und reines Nichts, vollkommnes Einerlei! Was ſoll uns denn das ew'ge Schaffen! Geſchaffenes zu nichts hinwegzuraffen!" Nur die außerordentliche Dialektik der Verſe vermag hier den Gegenſatz auszugleichen.

Was ſodann ſeine Sendung in der Welt angeht, drückt ſich der Herr weſentlich optimiſtiſcher aus, als die chriſtliche Weltanſchauung geſtattet:

Des Menſchen Tätigkeit kann allzu leicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel ſchaffen.

Nach chriſtlicher Weltanſchauung läßt Gottes Vorausſicht und Gnade dem menſchlichen Willen vollkommene Freiheit. Der Menſch kann von der Gnade Gebrauch machen oder er kann den Eingebungen Satans folgen: nur muß er dann auch die Folgen tragen. Mephiſtopheles erhält zwar vom Herrn die Erlaubnis, Fauſt, „ſolang er auf der Erde lebt," ſeine Straße zu führen; allein den Ausgang ſtellt der Herr ſofort als guten in Ausſicht. Er hat das Vertrauen in Fauſt:

Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

Schließlich wird Faust gerettet, nicht weil er an der Gnade teilgenommen, sondern weil er als Mensch sich strebend bemüht hat, und „die Liebe von oben" wird ihm als freies Geschenk zu teil, ohne seinen Wunsch.

Das Aristophanische der Anlage tritt nirgends deutlicher als im Prolog im Himmel hervor. Wäre nicht unser Glaube an das Böse im Menschen stärker als der des Herrn, so möchten wir von vornherein auf den Austrag der Wette verzichten, zumal der Teufel durchaus unter der Herrschaft Gottes stehend erscheint. Wundern aber muß man sich über seine Antwort auf Fausts Frage, wer er sei: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft." Denn wenn man schon von Gott glaubt, daß er ihn, abweichend von der christlichen Weltanschauung, nur zu gutem Zweck in der Welt gebraucht, so muß man von ihm fragen, warum er den Versuch mit Faust wie jede Tätigkeit an Menschen nicht lieber aufgibt, wenn er des guten Ausgangs sicher ist. Im Vortrag auf der Bühne oder in zusammenfassender Lesung des Gedichtes fällt eine Stelle wie diese kaum auf; hier muß sie aber betont werden, nicht als Stelle, sondern weil der Mephistopheles der ganzen Szene „Teil des Teils" ist, „der anfangs alles war,

Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht."

Des Herrn, der das Licht im Gegensatz zur Finsternis geschaffen hat, erwähnt er nicht. Er gibt sich als Geist des negativen Weltprinzips, und dieses allerersten Ursprungs aus. Seine Hoffnung ist, das Licht werde, weil es „verhaftet an Körpern klebt", mit diesen in nicht zu ferner Zeit untergehen, muß aber gestehen, daß er der Körperwelt gänzlich machtlos gegenübersteht. Der „ewig regen, heilsam schaffenden Gewalt

ballt er vergebens tückisch die kalte Teufelsfaust entgegen". Nun sagt zwar Faust:

Nun kenn' ich deine würd'gen Pflichten!
Du kannst im Großen nichts vernichten
Und fängst es nun im Kleinen an. . .

Doch begreift sich, daß Mephistopheles als Vertreter des negativen Weltprinzips nicht eine Wette um Fausts Seele schließen kann, da er, selbst wenn sein Streben nicht auf Vernichtung der Körperwelt, sondern der Seelen gerichtet wäre, in Konsequenz der Worte, daß Sünde, Zerstörung, kurz das Böse sein eigentliches Element sei, eben auch Fausts Seele aus dem Dasein, der Existenz hinwegzuraffen streben müßte. Die christliche Weltanschauung mit der Fortdauer der Seelen nach dem Tod und die rationalistische Philosophie sind hierin unvereinbar. Der Gegensatz von Gut und Bös entspricht nicht durchweg jenem von Sein und Nichtsein, sondern Gut und Bös in christlicher Auffassung haben das Sein zur Voraussetzung. Es fällt darum nicht auf, daß der Dichter dem Gespräch plötzlich eine andere Wendung gibt und die Szene praktisch so ergebnislos abbricht, wie die Beschwörung des Erdgeistes. Mephistopheles sagt:

Wir wollen wirklich uns besinnen;
Die nächsten Male mehr davon!
Dürft' ich wohl diesmal mich entfernen?

Sein Gehaben beim Gehen ist freilich das teufelmäßige der Magie, wie sein Kommen zur nächsten Szene. Das darf uns jedoch über die Verschiedenheit seines Wesens in jeder der Szenen nicht täuschen.

Denn: Mephistopheles der Paktszene ist nicht der räsonierende Vertreter des negativen Weltprinzips, sondern er geht praktisch auf Seelenraub aus. Mit der Einrichtung der Welt hat er sich abgefunden; die Herrschaft des Herrn erkennt er

an wie im Prolog. Überhaupt ist nunmehr wie dort die Teufelsnatur Grundlage seines Wesens. Wie aber der paktierende Faust sich vom Magiker zum universellen (Über-) Menschen gedehnt hat, so der paktierende Mephisto vom „Schandgesellen, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt," zum allbereiten Bringer, Förderer und Erreger jedweder Erdenlust um den schließlichen Lohn von Fausts Seele. Mephisto im Urfaust war gemäß der Sage nur der Bringer, höchstens der Förderer der Lust — in Auerbachs Keller und mit Gretchen —; die Dehnung seines Wesens zum Erreger beruht, wie wir gesehen haben, auf der Objektivierung desjenigen Dranges im Menschen, den wir nicht Erkenntnis- und Lebensdrang nennen können, weil dieser ebenso zum Guten als zum Bösen führen *kann*, sondern den *Teil* des Erkenntnis- und Lebensdranges nennen müssen, der zum Bösen führen *muß*, sofern er *allein* wirkt. Natürlich setzt Mephisto seine Hoffnung auf den letztgenannten Teil. Diesen will er so im Gedeihen fördern, daß er zuletzt Fausts Wesen ausfüllt. Käme dabei nur das irdische Dasein in Betracht, so könnte er Faust sich selbst ruinieren lassen. Insofern gelten für das gesamte Verhältnis die Worte des Fragments vor Eintritt des Schülers: „Den schlepp' ich durch das wilde Leben . . .", sowie im zweiten Teil des Monologes „Wald und Höhle"; denn hier kommt Faust als Mensch und im Erdendasein zur Geltung. Da es sich jedoch letzten Endes um Vernichtung (= um das Verderben) von Fausts transcendentem Dasein handelt, muß Mephisto eigentlicher Teufel bleiben, die Verkörperung des Bösen, der Gegensatz zu Gott.

Seine Rolle ist demnach eigentlich eine doppelte. Viele Mißgriffe und Schwierigkeiten in der Erklärung des Gedichtes rühren von dem Umstand her, sie für eine einfache zu nehmen. Das letztbezeichnete Streben kann Mephistopheles nicht aufgeben bis zur Entscheidung; tatsächlich setzt er es über diese hinaus

fort. Dagegen muß er als Objektivierung des oben bestimmten Teils des Erkenntnis- und Lebensdranges in demselben Maße Einfluß und Macht verlieren, als der andere Teil sie gewinnt. Fausts Person bleibt dabei immer ungeteilt. Veit Valentin berücksichtigt nur letzteren Vorgang. Er charakterisiert darum die erste Hälfte der Haupthandlung als „wachsenden Einfluß des Mephistopheles", sieht in Fausts erster Selbstbetätigung, dem Gang zu den Müttern, die Umkehr und in der zweiten Hälfte „den abnehmenden Einfluß des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts". Wie weit das innere Berechtigung hat, wird sich zeigen. Gleich aber muß bemerkt werden, daß Mephistopheles, so zauberhaft sein Tun erscheint, in der Hauptsache nichts tut, als für Faust die Möglichkeiten des Genusses, der Erkenntnis u. s. w. zusammenzutragen. Mit Geistern in Fühlung zu treten, hat Faust längst aufgegeben; was er will, ist menschliche Betätigung, aber im höchsten Ausmaß. Dazu muß Mephisto sein Diener sein; er sagt zwar (V. 1673): „Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn" — das ist aber nicht wörtlich, sondern so zu verstehen, daß er geben (verschaffen, bereiten) will, was in dem Maß, dieser Häufung und Verbindung noch kein Mensch erlebt hat. Sein Geschäft in dieser Beziehung ist, was er (V. 1785 ff.) schelmisch dem Poeten zumutet; er ist der wahre „Herr Mikrokosmus" im Stück. Wir können nicht im mindesten sehen, daß Faust mit dem Gang zu den Müttern den ersten Schritt zur Selbständigkeit und freien Betätigung tue. Faust will, seinem Versprechen an den Kaiser gemäß, Helena und Paris aus der Welt der Schatten, d. i. der Begriffe, holen. Mephisto erklärt: „Das Heidenvolk geht mich nichts an, Es haust in seiner eignen Hölle"; er weiß aber um die Mütter nicht nur Bescheid, sondern besitzt sogar das Mittel, den glühenden Dreifuß, dem Götter und Göttinnen zu entzaubern sind, aus dem allertiefsten Grund zu fördern. Da ist doch klar, daß sein

Unvermögen, selbst mit hinabzusteigen, nur ein fiktives, durch die Weltanschauung, der er entstammt, gebotenes ist, was Goethe anderwärts dadurch bewiesen, daß er Mephistopheles für das Helenadrama in die Hülle des Phorkyas gesteckt hat. Entscheidend für diesen ist bei Fausts Gang zu den Müttern, wieviel er bei dessen Betätigung in der Antike an dessen Wesen und Seele verdirbt, und in dieser doppelten Beziehung endet das Ereignis in nichts.

Deshalb ist notwendig, die doppelte Mission Mephistos stets im Auge zu behalten. Er ist der Teufel des Urfaust, der sich zum Wortführer des Verstandes aufgeschwungen hat gegenüber der Vernunft. Verstand und Vernunft aber sind dem Menschen immanente Begriffe. —

Die Parallelbegriffe des Menschlichen und Moralischen (Psychischen und Seelischen) müssen auch für die Betrachtung der innern Handlung, des eigentlichen dramatischen Geschehens, festgehalten werden. Der Prozeß des Menschlichen im Gedicht ist zwischen Faust, dem Übermenschen in moderner Auffassung, wie er im zweiten Monolog und in der Paktszene erscheint, und Mephisto, dem Vertreter des Verstandes; der moralische zwischen Gott als Quell der Gnade und Mephisto als Seelenverderber. Letzterer ist in beiden Fällen Subjekt, aktiv, Faust nur im erstern; im zweiten ist er Objekt, Medium. Selbstverständlich greifen die Prozesse vielfach ineinander; muß doch der Teufel den moralischen (um die Seele) durch den menschlichen (um Fausts Person) gewinnen oder verlieren. Gott läßt seine Wirkung bis zum Schluß ausgesetzt. Indirekt ist er aber doch beteiligt. Im Prolog nennt er sich selbst den Urquell vom Geiste Fausts und will einstehen für seine gute Natur: Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen — und: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Ausgang des menschlichen Prozesses ist die Verschwörung mit dem Teufel, der Pakt. Faust, der den Erdgeist zitiert hat, kannte nur ein Übel: daß wir nichts wissen können; alles übrige, namentlich die von einem „unerklärten Schmerz" gehemmte „Lebensregung" war Folgeerscheinung. Wirken wollte er durch Zauberkraft, nicht von innen. Faust, zu dem Mephisto als Junker „in rotem, goldverbrämtem Kleide" kommt, ist krank an der „Pein des engen Erdenlebens"; diese besteht nicht bloß im Nichtwissen, sondern zuerst im Entbehren, sodann im Nichtkönnen. Besonders letzteres gibt einen Unterschied gegen früher:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.

Zudem mindert ein „eigensinniger Krittel die Ahnung jeder Lust" und hindert, wenn ja eine Schöpfung der regen Brust zustande kommen will, dieselbe mit tausend Lebensfratzen. Im wesentlichen spricht hier der Dichter. Zum Schaffen kann nun Mephistopheles nicht helfen, wohl aber zum Genießen. Genuß verdirbt den Menschen, Schaffen stärkt und veredelt ihn. Valentin hat recht, Fausts Rettung als Mensch in seiner Selbstbetätigung zu sehen; nur tritt diese an anderer Stelle und in anderer Weise ein, als er annimmt. Obwohl der Faust des Eingangsmonologs erklärt hat: „Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel", — so ist es mit Faust vor dem Pakt gerade an dem, daß er die Pein des Erdenlebens nicht abwerfen kann, weder durch Selbstmord wie in der Osternacht, noch eben durch skrupellosen Genuß, und zwar, weil ein Rest naiven Glaubens an das Jenseits und das Glück der Erde, mag dieses noch so beschränkt und schwankend sein, in ihm wohnt. Er verflucht also die Welt, auferbaut aus diesem Glauben, den er natürlich Wahn nennt, und

verflucht die Kräfte im Menschen, die sie auferbauten: Liebe, Hoffnung, Glaube und Geduld, letztere besonders, weil sie ihn so lang in der Pein festgehalten hat. Wie der Herr im Prolog keine unmittelbare Verbindung mit Faust will, sondern ihn, solang er lebt, Mephisto überläßt, bricht nun Faust auch seinerseits das Verhältnis zu Gott:

Das Drüben kann mich wenig kümmern,
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag danach entstehn.

Er will um jeden Preis aus dem Elend seiner bisherigen Existenz loskommen. Daß Mephisto sich dabei wohl hütet, die Verdammnis als Antwort im Jenseits nur zu nennen, ist selbstverständlich; aber auch Faust, der im zweiten Monolog vom Tod die Lösung so manchen Rätsels der Natur erhofft, weist die Frage nach dem Jenseits rasch ab:

Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig haßt und liebt . . .

Man sieht, wie menschlich sein Bedürfnis geworden und wie menschlich kurzsichtig er sich, vielleicht in etwas auch dem Dichter zulieb, benimmt. Denn damit die Wette zustande komme, müssen beide sich unter dem Titel Genuß zusammenfinden. Damit ist indes nicht bedingt, daß die innere Handlung sich nur unter dem Titel vollziehen müsse. Ein anderer Titel ist ja tatsächlich aus dem fragmentarischen Pakt von 1790 stehen geblieben:

Du höreſt ja, von Freud' ist nicht die Rede.
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen . . .

Die beiden letzten Zeilen gehören dem Fragment an; sie und ihre Fortsetzung, nach der Faust das Wohl und Weh der ganzen Menschheit auf seinen Busen häufen will, sind die Ausführung von Fausts Worten bei Annäherung des Erdgeistes, im Urfaust in Erwartung, sich zu halten, im Fragment, unterzugehen. Ursprünglich gingen demnach die Worte in die Richtung des Altruismus; durch die neuerliche Voranstellung werden sie notdürftig unter den Titel Genuß gezwungen. In ihrem ersten Verstand bedeuteten sie zugleich ein Erkennen, Erobern, eine Erweiterung der Person, wie aus Mephistos Antwort zu sehen ist: „Dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht." Die Welt, die Menschheit in sich zu begreifen, dazu dauert ein Menschenalter zu kurz. Schließlich ist Erkenntnis doch umsonst. Wieder spricht Faust des ersten Monologs:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft.

Dagegen weiß Mephistopheles glaubhaft zu machen, daß man Genuß, *indem* man genießt, wirklich hat.

Damit kam Goethe im Fragment auf anderem Wege zum gleichen Ende.

Nominell vollzieht sich auch die Wette im Zeichen des Genusses. Man kann einigen Zweifel hegen über Fausts Worte: „Nur keine Furcht, daß ich das Bündnis breche! Das Streben meiner ganzen Kraft Ist grade das, was ich verspreche." Die Lösung ist: Ich habe versprochen, dir gegen Gewähr jeden Genusses im Diesseits im Tode zu verfallen. Da es nun das Streben meiner ganzen Kraft ist, deine Gewährung auszunützen, muß es zugleich mein Streben sein, dir zu verfallen. Das ist der Vertrag auf natürliche Lebensdauer. Ein außerordentlicher Fall wird festgesetzt: sollte Faust

einmal im Streben nach Genuß erlahmen und wünschen, daß der Augenblick verweile, so müßte er auch vor der Zeit dem Teufel verfallen. Im Schluß des Dramas treffen dann beide Fälle zusammen. Faust spricht das verabredete Wort in dem Augenblick, als seine natürliche Lebensdauer abgelaufen ist. Ein Entrinnen seinerseits im allgemeinen Fall ist nicht denkbar, denn der Vertrag lautete:

> Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
> Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
> Wenn wir uns drüben wiederfinden,
> So sollst du mir das Gleiche tun.

Die Form „wenn" ist nicht als Bedingung, sondern zeitlich zu fassen; das „daß" ist für Mephisto ausgemacht. Man könnte auf Grund der Form höchstens dem Dichter den Prozeß machen, ähnlich wie er im Drama Mephisto auf Grund des zweiten, besondern Wortlauts gemacht wird. Jedenfalls fiele sonst der Ausgang der allgemeinen Wette ins Jenseits. Fausts Rettung ist überhaupt nur möglich zufolge des Doppelsinns von „Streben". Wie der Lebensdrang sich einerseits in Genuß, anderseits in Schaffung ideeller oder realer Lebenswerte sich betätigen kann, so ist das Streben denkbar als negatives, wenn es die Persönlichkeit zerstört, und als positives, wenn es dieselbe klärt, stärkt, fördert. Wenn Faust den Wortlaut der besonderen Wette spricht, denkt er nicht daran, sich einst unter Berufung darauf zu retten, fürchtet aber auch nicht, sie zu verlieren. Er will tragisch untergehen, aber nicht vorzeitig. Den Handschlag gibt er wie bei einer Wette, die man nicht verlieren zu können vermeint. Das Bewußtsein, daß später „alles daraus folgt", fehlt ihm und Mephisto gänzlich. Wie Faust die Wette sieht, ist sie nur Beteuerung unersättlichen Strebens. Daß dabei seine bessere Natur mitspricht, fühlt und merkt er nicht:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!

Mephisto schließt also diese und die allgemeine Wette in Voraussicht sicheren Lohns, Faust in der Voraussicht tragischen Untergangs: im besonderen Fall, weil er mit dem Erlahmen seines Strebens nach Genuß, der ihn innerlich zerstört, im allgemeinen Fall mit Ablauf seines Lebens verdammt sein muß, verdammt im Grunde wegen des Göttlichen in seiner Natur, mit dessen Betätigung er gescheitert ist.

Genau im Verstand der Wette treten beide die Fahrt an. „Wir sehn die kleine, dann die große Welt." Faust fehlt es indes an der leichten Lebensart, nicht am Willen oder Bedürfnis zum Genuß, sondern am Geschick dazu. Über dem Sinnen in allen Wissenschaften, den Proben in Magie, dem Entbehren in der „Pein des engen Erdelebens" ist er in Jahren vorgerückt. Er ist „zu alt, um nur zu spielen, zu jung, um ohne Wunsch zu sein". Mephistopheles will ihn, seinem Versprechen gemäß, ihm zu „geben, was noch kein Mensch gesehn", möglichst weit vorne in den Genüssen eines irdischen Daseins, nur natürlich nicht mit dem naiven Glück der Jugend beginnen lassen, zu dessen Beschaffung ihm selbst jede Fähigkeit fehlt. Die Verjüngung tritt nun nicht vor der Szene in Auerbachs Keller, sondern erst in der Hexenküche in der Weise ein, daß Faust durch den Trank der Hexe die ihm innewohnende Lebenskraft gedoppelt erhält, ein Beweis, wie wenig märchenhaft Goethe die Verjüngung inmitten der Zauberei nahm. Diese ist, wie später, zu Beginn des 2. Teils die innere Reinigung, ein natürlicher Vorgang, poetisch-zauberhaft dargestellt: Freude, Glück, Hoffnung verjüngt den Menschen, nicht

an Jahren, aber an Kraft und im Herzen. Zudem ist bei Faust der Gram, der ihm „wie ein Geier am Leben fraß", den Jahren vorausgeschritten. Indem Fausts Wesen sich dem Genuß öffnet, tritt das ein, was er im engen Kreis des Naturlebens „ohne Geld und Arzt und Zauberei" erreichen könnte, durch Graben, Hacken auf dem Feld und ungemischte Speise. Daher der überraschende, aber den Sinn vollkommen treffende Ausdruck: „Das ist das beste Mittel, glaub, Auf achtzig Jahr dich zu verjüngen".

Dem Sinn des Gedichtes verschlägt es darum nichts, daß Faust vor der offiziellen Verjüngung in Auerbachs Keller kommt. Mephisto sagt: „Ich muß dich vor allen Dingen In lustige Gesellschaft bringen, Damit du siehst, wie leicht sich's leben läßt." Im Treiben der Studenten treffen sich die naive Freude der Jugend und der Genuß. „Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest. Mit wenig Witz und viel Behagen Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz, Wie junge Katzen mit dem Schwanz." Mephistos Worte sind die Ankündigung des Zwecks im innern Geschehen. Sie ist so poetisch wie alles übrige. Über den Ausgang werden wir nicht unterrichtet. Doch kann man aus Fausts Worten beim Eintritt in die Hexenküche schließen, daß er keinen Gefallen gefunden hat:

Mir widersteht das tolle Zauberwesen!
Versprichst du mir, ich soll genesen
In diesem Wust von Raserei?

Zudem sagte Faust in Auerbachs Keller, als Mephisto mitten in der Zauberei an den Studenten begriffen war: „Ich hätte Lust, nun abzufahren."

Wie wenig es übrigens Goethe in der Hexenküche selbst auf die Zeremonie der Verjüngung ankommt, beweist der Umstand, daß Faust lange vor dem Trank entzückt und begeistert wird von dem Bild des vollendet schönen Weibes im Spiegel. „Ist's möglich, ist das Weib so schön? Muß ich an diesem

hingeſtreckten Leibe Den Inbegriff von allen Himmeln ſehn?“ Man ſieht, wie hier wie überall die Motive ineinander ſpielen: Fauſts objektivierter Trieb zum Genuß und Mephiſtos Tun. Was äußerlich ganz als deſſen Macht und Tätigkeit erſcheint, gründet ſich zum guten Teil auf Fauſts dem Genuß ſich öffnende Natur, wie umgekehrt Mephiſtos Einfluß trotz der zauberhaften Anſtalten mehr ein pſychiſcher iſt. Hätten deſſen Worte vor und bei der Verſchwörung nicht überzeugt, daß es mit dem Gram und Sinnen nichts iſt, ſo wäre ſeine Kunſt nun zwecklos. Auch ohne den Zaubertrank könnte er, wenn er Fauſt aus der Hexenküche fortzerrt, ſagen: „Bald empfindeſt du mit innigem Ergötzen, Wie ſich Cupido regt und hin und wider ſpringt.“ Denn, wenn er ſich, — ſogar in einem Apart — darauf beruft: „Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe,“ — ſo ſagt er damit nicht, daß er in Fauſt die Liebesluſt einzig erregt, ſondern daß dieſe Fauſt gegebenen Falls über die Schönheit eines Weibes täuſcht.

Was demnach die Gretchentragödie betrifft, durch die Fauſt ſo ſchwere Schuld auf ſich ladet, iſt es nicht richtig zu ſagen, Mephiſto ſtifte ſie allein an. Man muß, und beſonders in der Hexenküche, hinter den Symbolen der Dichtung die wirkenden Kräfte ſehen. Vom Entſchluſſe Fauſts, ſich dem Genuß zu ergeben, könnte der Dichter in gerader Linie raſcher zu Gretchen kommen. Sein erſter Zweck mit den Epiſoden iſt auch nicht, die Liebestragödie vorzubereiten, ſondern die Darſtellung der betreffenden Lebenskreiſe. Im Urfauſt fehlt die Vorbereitung in der Hexenküche. Der Held findet Gretchen ohne Mephiſtos Zutun, droht vielmehr, ſich von ihm zu ſcheiden, wenn er das „ſüße junge Blut“ ihm nicht bis Mitternacht geſchafft habe, und Valentin hätte die äußerlich ſelbſtändige Tat, die er als Wendepunkt im Drama mit dem Gang zu den Müttern annimmt, bereits hier. Die Worte

vom Scheiden sind später stehen geblieben; doch wissen wir, daß der Vertrag mit Mephisto fürs ganze Leben lautet, der, einmal ins Werk gesetzt, nicht eigenmächtig und einseitig gelöst werden kann. Doch fallen die Worte in der Fülle des Geschehens kaum auf. Faust zeigt sich auch anderwärts selbständig; wenn er Mephistopheles nach der Szene „Der Nachbarin Haus" auf der Straße trifft, ruft er ihm zu: „Wie ist's? Will's fördern? Will's bald gehn?" Nur nachher, wenn er erfährt, welches Elend er mit Gretchen angestiftet, erhebt er sich mit grimmigem Schelten gegen seinen Gesellen, aber wieder nicht, daß er ihn zur Liebe mit Gretchen geführt, sondern daß er ihn mit abgeschmackten Zerstreuungen, der Walpurgisnacht, hingehalten, während die Arme verzweifelt und ihr Kind getötet hat. Der alte Teufel des Urfaust ist eben ein viel gefährlicherer als Mephisto der spätern Dichtung. Er für seinen Zweck kann nicht anders, als Faust von Gretchen loszubringen, nachdem die erste höchste Liebeswonne das verhängnisvolle „Verweile doch!" nicht gebracht hat, im Urfaust nicht bringen konnte, später nicht bringen durfte. Aber das Satanische seines Vorgehens wirft Faust ins Bewußtsein der strengen moralischen Gesetze des Erdelebens zurück: „Jammer! Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elendes versank, daß nicht das erste genugtat für die Schuld aller übrigen in seiner windenden Todesnot vor den Augen des ewig Verzeihenden." Jetzt wünschte Faust zu können, was er vorher gedroht hat: sich von Mephisto zu scheiden. Nun aber nimmt der Dichter des Urfaust plötzlich die Unlösbarkeit des Verhältnisses an. Faust muß „auswirtschaften" mit Mephisto, nach späterer Lesart, die Gemeinschaft durchführen, ein Zeugnis, daß der Dichter früher einen Vertrag auch nicht im Plan vorgesehen hatte.

Man hat auf den Widerspruch hingewiesen, darin bestehend, daß Faust, den „das Drüben wenig kümmern kann",

von den „Augen des ewig Verzeihenden“ spricht. Der Widerspruch in der Dämonologie, den auch Minor[1]) zugibt, besteht tatsächlich im Gedicht, erklärt sich aber aus der Entstehung. Der Magiker Faust kam mit dem Teufel in Berührung trotz seines Glaubens an das Jenseits. Wenn es in den alten Volksbüchern heißt, Faust war ein Gottesleugner, so ist damit nicht gesagt, daß er nicht an die Existenz Gottes glaubte, sondern von ihm gegen Preisgabe von „seiner Seelen Seligkeit“ zum Teufel abgefallen war.[2]) Auch Goethe konnte darum, trotz der rationalistischen Welterklärung in der ersten Szene mit Mephistopheles, Faust nicht das Jenseits einfach negieren lassen, sondern mußte sich mit dem Nichtbekümmertsein des Helden um das Drüben über den gefährlichen Punkt umsomehr hinweghelfen, als wenigstens ein Geist in Person dastand: Mephistopheles. Von der Anschauung der „Volksfabel“ hatte sich Goethe nur in Italien emanzipiert. Für Vollendung des Gedichtes würde er durch den Stoff vielfach wieder zurückgedrängt zu ihr. Nur durch Aufnahme des oft erwähnten objektivierten Teils der menschlichen Natur wurde Mephistopheles so weit gemildert, daß sein Einfluß nicht absolut verderblich sein mußte. Jedenfalls zeigt die Prosaszene „Trüber Tag“, wie nah bei diesem Gang der Ereignisse die Gefahr der Trennung zwischen Faust und Mephistopheles lag.

Eine zweite schwierige Frage ist die nach Fausts anfänglichem Liebesglück. Der Dichter hat ausdrücklich die Wahrheit des Gefühls betont. „Wenn ich empfinde, Für das Gefühl, für das Gewühl Nach Namen suche, keinen finde, Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife, Nach allen höchsten Worten greife Und diese Glut, von der ich brenne, Unendlich, ewig, ewig nenne, Ist das ein teuflisch Lügenspiel?“ Und im Genuß dieses Glückes sollte Faust nicht zugleich vergessen, daß

[1]) 1. Bd. S. 255.

[2]) K. Fischer S. 106.

es flüchtig ist und sein muß? Mephisto antwortet: „Ich hab' recht!" Er hat recht, was die Dauer des Gefühls und realen Glücks, d. i. des Genusses betrifft, und hat vorher selbst nicht gezweifelt, daß Faust dem Gretchen „alle Seelenlieb' von Herzen" schwören werde, sondern seinen Zweifel in die „ewige Treu und Liebe" gesetzt. Wenn Faust später, nach dem Monolog „Wald und Höhle", einen Widerruf seines höchsten Glücks in den Worten vollzieht: „Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen? Laß mich an ihrer Brust erwarmen, Fühl' ich nicht immer ihre Not? Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste, Der Unmensch ohne Zweck und Ruh? . ." so wissen wir, aus welch veränderter Auffassung heraus Goethe die Szene in Italien schrieb. Hier ist überdies die Hochflut der Gefühle im Faust vorüber. Im Urfaust handelte es sich um den sittlichen Verderb des Helden, nicht um den Augenblick, dem er Dauer wünschte. Der Dichter konnte darum nicht Gefahr laufen, die Situation auf das „Verweile doch!" zuzuspitzen; nachträglich mußte er froh sein, es nicht getan zu haben.

Im Gegenteil läßt sich Fausts Liebe zu Gretchen in einer Weise an, die nicht allein Glück, sondern sogar naives Glück erwarten läßt, wie namentlich der Monolog „Willkommen, süßer Dämmerschein" — erweist. Daß die Sache nachher eine tragische Wendung mit Gretchen nimmt und diese schwer auch auf Fausts Gewissen fällt, ändert an der anfänglichen Wonne nichts.

Eine andere Angelegenheit als Gretchens Mord und Tod als Sünderin ist natürlich Fausts Zustand in deren Gefolge. Wenn er ihren Kerker aufschließt, so sagt er: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an. Hier wohnt sie hinter dieser feuchten Mauer, Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn." Gretchen stirbt, aber die himmlische Stimme ruft: Sie ist gerettet! — Faust aber folgt Mephistopheles:

Her zu mir! — Vom Standpunkt der ewigen Liebe und Gerechtigkeit ist er also jetzt, abgesehen von seinem Bündnis, in einem schlimmeren Fall als selbst Gretchen, die nur dem irdischen Richter zum Opfer fällt. Denn wenn Faust schon schaudert vor dem, was aus seinem Genuß geworden, dem noch dazu ein wahres und echtes Gefühl zu Grunde lag: er bleibt in Gemeinschaft des Satans, wird weiter streben, neues Glück versuchen, und man muß fürchten, daß sich die Scheu mehr und mehr verliert und er seinem Meister ähnlich wird. Da ist es wieder charakteristisch, daß die Schlußszene wohl im Urfaust, aber nicht im Fragment enthalten ist. Unter der veränderten Auffassung vor 1790 war sie eben unmöglich.

Aber auch für die vollendete Dichtung ergibt sich für den ersten Teil die bange Frage: wohin soll es nun mit Faust kommen?

Für Goethe, der in Iphigenia die Heilung selbst von dem Muttermorde Orestens durch reine Menschlichkeit gefunden hatte, nicht der Schwester allein, sondern auch durch Orestens Wahrheit und brüderliches Empfinden, lag die Lösung durch Selbstreinigung der Natur nahe. Diese finden wir symbolisiert im Eingang zum zweiten Teil. Faust schläft zur Dämmerzeit in herrlich webender Natur, auf blumigen Rasen gebettet, umgeben von einem Geisterkreis. Ariel spricht:

Die ihr dies Haupt umschwebt im luft'gen Kreise,
Erzeigt euch hier nach edler Elfen Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt von erlebtem Graus.

Wir sehen hierin die Umkehr im innern Geschehen des Dramas. Klar ist, daß mit der tragischen Schuld zugleich Mephistos tragischer Einfluß der Brust des Schlafenden entnommen wird, wenn dieser auch nicht aus der Gemeinschaft scheidet, was schließlich, die Wette außer acht gelassen, für Fausts fernere

Entwicklung nicht notwendig ist, da Mephistopheles auf eine weite Strecke des Dramas fast ausschließlich den Charakter der objektivierten Menschennatur annimmt.

Dagegen müssen gegen die Reinigung selbst erhebliche Zweifel geltend gemacht werden. Wäre die Gretchentragödie eine fiktive und geschähe sie im Traum, ähnlich wie Rustans Streben und Verbrechen in Grillparzers Traum ein Leben, so könnte und müßte die Lösung im Erwachen geschehen, und der symbolische Charakter der Szene wäre gerechtfertigt. Da sie aber eine reale ist, bringt der Wechsel des Stils einen Widerspruch der Tatsachen mit sich. Faust hat aus eigenem und freiem Ermessen und mit dem Willen zum Genuß das Bündnis mit Satan eingegangen; der verderbliche und tragische Einfluß, den er auf ihn geübt, ist seine Schuld. Nun wird dieser Einfluß im Traum, unter Mephistos Abwesenheit seiner Brust entnommen. Man muß sagen, der Elfenchor ist gütiger, als unser Mitleid und Interesse für Faust gestattet. Die Verschiedenheit des Stils im zweiten gegenüber dem ersten Teil ist uns eine Erklärung, keine Rechtfertigung.

Die Symbolik des zweiten Teils bringt ein weiteres Mißliche für das Geschehen überhaupt, und besonders das innere mit sich.

Mit pathetischen Worten an die Mütter, die im „Grenzenlosen" thronen, „ewig einsam und doch gesellig" wohnen, kehrt Faust mit dem glühenden Dreifuß in die Welt zurück. Helena erscheint. Faust:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwende mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne!

Was er zu Beginn des vierten Aktes, nach seiner Rückkehr in die nordische Welt, widerruft, behauptet er jetzt:

Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Die Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Goethe fühlte sehr wohl, wie nah er hier an das: Verweile doch! — streifte. Er läßt den Teufel „aus dem Kasten" sprechen: So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle! — Natürlich: denn Helena und Paris sollen dem Kaiser vorgezaubert werden, und als Zauber endet das Ganze mit einer Explosion. Keinem Vernünftigen kann es deshalb beifallen, Mephisto zu fragen, warum er Faust nicht beim Wort ergreife. Das charakterisiert aber nicht allein diese Szene, sondern Fausts ganzes Verweilen in der alten Welt, seine Gemeinschaft mit Helena, seine Vaterschaft an Euphorion, als ungeeignet zum Fortschreiten der innern Handlung. Der Dichter hat absichtlich das Zerfließen der Ereignisse des dritten Aktes vor unsern Augen dargestellt. Nachdem durch Euphorions Tod „des Lebens wie der Liebe Band" zwischen Helena zerrissen ist, umarmt sie ihn, „das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen". Einziger Gewinn ist, daß Faust auf den Wolken, zu denen sich Helenas Hülle verflüchtigen, in die Heimat zurückkehren kann. Die Summe seines Verkehrs in der Antike zieht er selbst, nachdem er aus den Wolken in das Hochgebirg der Heimat niedergestiegen: sie ist kein Gewinn, nur Verlust der Zeit. Helenas Bild, das er in den Wolken sieht, entschwindet ihm: „Formlos breit und aufgetürmt, Ruht es im Osten, fernen Eisgebirgen gleich, Und spiegelt blendend flüchtiger Tage großen Sinn." Sinn, Bedeutung hatte ihm die Antike allerdings, aber nicht lebendige,

die sein Wesen erfüllte und durchdrang und ihn Lebenswerte schaffen ließ: Euphorion stirbt, entschwindet vielmehr, ehe Faust und Helena sich trennen. Er erkennt, daß die ihm angestammte reale Welt allein ihn vorwärts bringt, und sucht die Anknüpfung an die Vergangenheit des ersten Teils. Gretchens Bild, das er in Auroren sieht, „Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort." Die Wirkung im Gemüt ist hier sofort konstatiert.

Es ist richtig, daß Faust aus eigenem Antrieb zu den Müttern gegangen ist und sich Helena vermählt hat, und wahrscheinlich betrachtete Goethe selbst die Ereignisse des ersten und dritten Aktes mit als jene „handelnde Welt", in die Schiller Faust — im Brief vom 26. Juni 1797 — eingeführt wissen wollte. Wir halten es auch nicht für ausgeschlossen, daß eine andere Ausführung des in der besten Zeit entworfenen Plans einen wirklichen psychischen Effekt geschaffen hätte; Goethe hat sonst im Gedicht das Unmögliche geleistet oder, wie Wieland sagte, „das Unglaublichste und Beispiellose so behandelt, daß es zugleich das Natürlichste scheint." Als er aber das Schema ausführte, hatte er, 75jährig, nicht mehr die Kraft, zu den Zufälligkeiten des jeweiligen Geschehens den psychischen Prozeß, den er 1797 mit Faust angestrengt hatte, gegenwärtig, lebendig, wirksam vor der Seele zu haben. Das muß ausgesprochen werden bei aller Bewunderung, die man sonst dem Werke zollt. Darstellungen wie die Hexenküche, die Walpurgisnacht, das Maskenfest an Kaisers Hof, die klassische Walpurgisnacht sollten schon nach dem ursprünglichen Plan von der Idee so gut wie unberührt sein; deshalb sagte Goethe 1797, er wolle in der barbarischen Komposition die höchsten Forderungen mehr berühren als erfüllen. Mit Fausts Leben in der Antike handelt es sich jedoch um Ereignisse, die das äußere Geschehen, die Handlung im Drama sind, das innere sein sollen; an sie

muß man notwendig einen anderen Maßstab als an die genannten Zwischenspiele legen. Wenn Mephistopheles dabei zu keinem eigentlichen Einfluß kommt, so liegt das am symbolischen Charakter des Geschehens. Wissenschaft und Kunstbetätigung sind eben doch im Grund neutrale Gebiete und wirken auf die Person nur insofern, als sie ein Streben sind. Man kann aber nicht behaupten, daß Faust sich in der Antike „strebend bemüht", und mit der Leidenschaft zu Helena mußte er bereits im ersten Akt schlimme Erfahrung machen. Die Annahme, Helena trete hier nur als Schatten, im dritten Akt wirklich auf, erweist sich durch den Ausgang als hinfällig. Die Absicht Goethes, sie der Ueberlieferung gemäß im Gedicht auftreten zu lassen, mag immer aus der frühesten Zeit stammen. In der Kunst kommt es jedoch auch auf die Darstellung, das Wie, an. Im übrigen fühlte Goethe die Gefahr fiktiven Geschehens im Drama selbst auf das lebhafteste. 12. September 1800 schrieb er an Schiller: „Glücklicherweise konnte ich diese acht Tage die Situationen festhalten, von denen Sie wissen, und meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. — Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen; allein ich werde mich hüten, die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens wegzehrt." Hätte Schiller sehen können, wie durch Zerstörung der schönen Form „eben das Höhere und Vornehme in den Motiven leiden mußte, so hätte er nicht geraten, Goethe möge in allen derartigen Fällen „sein poetisches Gewissen zum Schweigen bringen". Er glaubte die Idee des Ganzen zu fördern und — redete ihrer Außerachtlassung auf die Dauer von drei Akten das Wort.

Die entscheidende Wandlung in Fausts Wesen vollzieht sich mit seinem Eintritt in die tätige, realen Lebenswert schaffende Welt. Nach der Rückkehr aus der antiken Welt fragt ihn Mephistopheles, ob ihm, schwebend in ungemess'nen Weiten, kein Gelüste entstanden sei nach „den Reichen der Welt und ihren Herrlichkeiten", und meint, Regieren oder edler Müßiggang sollten ihm nun behagen. Er aber erklärt, Herrschaft und Eigentum gewinnen zu wollen; denn „die Tat ist alles, nichts der Ruhm". Diesen hat nur Mephistopheles ins Gespräch eingeführt; Gegensatz zur Tat war bei Faust stets Genuß. Nun aber spricht er aus: „Genießen macht gemein." Das Ereignis des vierten Aktes, die Schlacht des Kaisers gegen den in der Anarchie seines Reiches erstandenen Usurpator, hängt mit Fausts nunmehrigem Streben trotz der weit ausladenden Allegorie nur wenig zusammen, und wer sich an derselben zu beteiligen rät, ist Mephistopheles, desgleichen, wer sie gewinnt. Geister müssen in seinem Auftrag den Bergsee scheinbar zum Überfließen bringen, auf Geister hat sich Faust berufen, als er gerüstet zum Kaiser trat.

Spät erst und nachdem er bereits dem Meere Land abgerungen, Schiffe übers Meer gesandt, die ihm reichbefrachtet zurückgekehrt sind, erkennt er, daß er, um sich vollends ins Freie zu kämpfen, auf Zauberkünste ganz verzichten müsse. Magie, die er von seinem Pfade entfernt wünscht, ist nicht zunächst jener Geisterverkehr, den wir ihn im Eingangsmonolog üben sahen im heißen Drang nach Erkenntnis, sondern Mephistos dämonische Kunst und Hilfe seit Auerbachs Keller, wie überhaupt der Zauber, die fiktive Welt, in die er sich eingelebt. Nun sehnt er sich zurück in die Welt naiven Glücks, realer Tätigkeit, in der er, den Magiker der Sage und im Urfaust vergessend, der Natur allein, ein Mann, gegenüberstand.

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen
Die Zauberſprüche ganz und gar verlernen,
Stünd ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Menſch zu ſein.
Das war ich ſonſt, eh ich's im Düſtern ſuchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun iſt die Luft von ſolchem Spuk ſo voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden ſoll.

Es iſt nicht richtig, daß erſt mit dieſem Wunſch die Phantaſie in ihm wieder entbunden wird, die ihrerſeits der Sorge ſein Gemüt öffnet; im Gegenteil muß Phantaſie vor der ernſten Sorge zurückweichen, die Fauſt ergriff, ſobald er ſich realem Tagewerk zuwandte. Sagt er doch vorher ſelbſt, nachdem er Mephiſto ſeinen Ärger über Philemon und Baucis' beſcheidenen Beſitz inmitten ſeiner Herrſchaft anvertraut: „So ſind am härtſten wir gequält, Im Reichtum fühlend, was uns fehlt!"

Mephiſto wird nun der Gehilfe ſeiner Herrſchſucht. Er ſoll das Paar zum Weichen bringen und — verbrennt ihre Hütte. Im Brand kommen die Alten ſelbſt um. Praktiſch iſt das nicht weniger ſchlimm, als was er mit Gretchen getan, und moraliſch fällt von Philemons und Baucis' Untergang nicht weniger als von Gretchens Tod auf Fauſt. Jetzt ſieht er das Unrecht ſogar ein, eh' es geſchehen: „Das Widerſtehn, der Eigenſinn Verkümmern herrlichſten Gewinn, Daß man, zu tiefer, grimmiger Pein, Ermüden muß, gerecht zu ſein." Es iſt greiſenhaft eigenſinnig, wenn er nachher ſpricht: „Wart ihr für meine Worte taub? Tauſch wollt' ich, wollte keinen Raub. Dem unbeſonnenen, wilden Streich, Ihm fluch' ich! teilt es unter euch."

Wie wenig übrigens Goethe ſelbſt am greiſen Fauſt das „Strebend-ſich-bemühn" im moraliſchen Sinn verſtand, dafür iſt Zeugnis Fauſts Antwort an die Sorge, wenn ſie ihn gefragt, ob er ſie nie gekannt:

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren . . .
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht . . .

Das ist der Widerruf seines ganzen Lebens, nicht etwa bloß bis zum Gang zu den Müttern. Zweck des Menschen ist ihm nun:

Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm . . .
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang:
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!

Diese Worte sind der Verzicht nicht nur auf Magie, die Geister nahe zu bringen gelehrt hat, sondern auch auf den schrankenlosen Genuß, zu dem Faust das Bündnis mit Mephistopheles geschlossen, sowie die Erweiterung des eigenen Selbst zu dem der Menschheit. Faust, wie er hier spricht, will Erkenntnis, aber nur insoweit sie möglich ist, will Glück, wenn auch gemischt mit Qual, will ein Weiterschreiten, aber nicht zum Unendlichen und Absoluten. Worauf er verzichtet, ist, das Jenseits, die Geister zu kennen; dazu ist unsere Natur nicht angelegt; was er ertragen will, ist, unbefriedigt zu sein jeden Augenblick. Mit einem Wort: er hat sich in die Pein des engen „Erdelebens" gefügt; doch nicht verzweifeln will er, sondern, fest in sich gegründet und sich selbst vertrauend, weiterschreiten.

Es hat darum gute Berechtigung, wenn Karl Hagen[1]) im Faustgedicht die der Bewegung, dem rastlosen Fortschritt, der nie ruhenden und nie befriedigten Tätigkeit zugewendete Seite der Menschheit darstellt und die Lösung in dem Gedanken findet, daß die Menschheit, auch wenn ihr gewaltiger Forschungstrieb und Tatendrang ausartet, sich am Ende doch

[1]) Reden und Vorträge. Bern und Solothurn 1861 S. 193.

wieder selbst reguliert; — oder wenn Köstlin[1]) sagt, Faust sei nicht eigentlich das philosophische oder religiöse Evangelium der Versöhnung des Endlichen mit dem Unendlichen, des Menschen mit der Gottheit, sondern das Evangelium der Versöhnung des Subjekts mit dem Leben. Was Schiller von Wilhelm Meister urteilte, daß er „von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben tritt, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen", — trifft nicht ganz von Faust zu, dessen Ideal nicht sowohl unbestimmt als unendlich ist und der den größten Teil seiner idealisierenden Kraft eingebüßt hat, wie die obenstehenden entsagungsvollen Worte lehren. Der Unterschied wird deutlicher, wenn man Goethes[2]) eigene Meinung über Wilhelm Meister vergleicht: „Will man durchaus eine ausgesprochene Tendenz, so halte man sich an die Worte Friedrichs: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis', der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand." Darnach müßte sich Fausts Schicksal beinahe umgekehrt ausdrücken.

Man muß dieses nämlich, wie früher erwähnt, als irdisches und ewiges unterscheiden. Was Goethe zwar nicht als Idee, aber doch als „erklärenden guten Gedanken" des Faustgedichtes aussprach: „daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei,"[3]) gilt von Fausts unsterblichem Wesen. Dieses trifft im Schicksal mit Wilhelm Meister zusammen, der „trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange". Für Fausts menschliches Schicksal liegen aber die Dinge wesentlich anders. Es fragt sich, ob Faust aus seinem Leben so geläutert landet, als man nach

[1]) Goethes Faust, seine Kritiker und Ausleger. Tübingen 1860, S. 150.

[2]) Gespräch mit Eckermann v. 18. Januar 1825.

[3]) Gespräch mit Eckermann v. 6. Mai 1827.

der himmlischen Hilfe anzunehmen geneigt ist, und ob er nicht doch schließlich ein verlorenes Leben zu bedauern hat. Nach seinen Worten zur Sorge muß man letzteres annehmen; denn was er hier dem Menschen rät, das Dasein nur zu ertragen, davon hat er das Gegenteil getan: er ist „durch die Welt gerannt". Den Gefährten konnte er nicht und nie entbehren, bis der Tod ihn abruft von der Erde. Im Hundertjährigen erst vollzieht sich der Wandel zur Erkenntnis:

> Nur der verdient sich Freiheit und das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.

Damit ist wohl die Losung für seinen Tatendrang gefunden, allein kein volles Glück bestätigt. Ein solches kann Faust überhaupt nicht finden, abgesehen selbst vom Bündnis mit Satan. Denn ihm fehlt zu vielem, was er ehedem verflucht, der Glaube. Die Worte der Entsagung so gut als „der Weisheit letzter Schluß" sind ihm von der Notwendigkeit abgerungen. Darin liegt das Tragische seines Lebens, wenn auch nicht seines Schicksals. Die zerschlagene Welt naiven Glücks, von der seinerzeit der Geisterchor sang, hat er nicht „prächtiger in seinem Busen" auferbaut. Den hellen Sinn, mit dem sie ihm den neuen Lebenslauf zu beginnen geraten, hat er nicht wieder gefunden. Um zu besitzen, was er ehedem verflucht, fehlt ihm viel. Aber dazu hat er sich ja dem Teufel verschrieben: er wollte, daß sein Leben tragisch ende.

Für den Dichter mußte darum für den Schluß des Gedichtes alles darauf ankommen, den Helden aus dieser Welt der Scheiterungen in die Ewigkeit hinüberzuretten. Hätte Faust, bei mäßigeren Gaben der Natur, nie die Sphäre durchbrochen, in der allein ein Menschenleben möglich ist, so liefe er jetzt nicht Gefahr, vom Teufel entrafft zu werden. Bei seiner genialen Natur jedoch mußte er sie durchbrechen. „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, der ungebändigt immer

vorwärts bringt." Die alte Sage kannte dieſes Motiv nicht minder; da ſie es aber als Pflicht des Menſchen erklärte, trotzdem in den von Gott geſteckten Grenzen zu bleiben, erachtete ſie Fauſts Verdammnis als gerechte Strafe zum verlornen Leben. Goethes freiere Weltanſchauung konnte den ungehemmten Trieb zum Leben wohl verderblich, mußte ihn aber auch erklärlich finden. Ein Menſch wie Fauſt „iſt zu erlöſen", ſagte der Dichter.

Mit der poetiſchen Darſtellung der Erlöſung geriet er indes, eben im Gefolge ſeiner Weltanſchauung, ins Gedränge, nicht weil Fauſt von Gott abgefallen, ſondern weil er den Weg zu ihm nicht mehr zurückfand. Die überirdiſche Liebe iſt freilich ein freies Geſchenk, allein nur, wie man zu empfinden gewohnt iſt, für gläubige Gemüter. Der Prolog im Himmel läßt zwar kaum einen Zwieſpalt aufkommen; denn die Worte des Herrn: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen," können von der Klarheit im Jenſeits verſtanden werden, die Fauſt unerwartet und unverdient zu teil wird, und „der rechte Weg", deſſen ſich Fauſt „in ſeinem dunkeln Drange" wohl bewußt ſein ſoll, muß nicht notwendig der Weg zu Gott ſein. Das Außerordentliche liegt in der klaren Ablehnung jeden Gedankens, jeder Sehnſucht nach dem Urquell des Lebens — die Weltanſchauung der Geburt des Lichts aus der Finſternis kann im Gedicht nie durchdringen — und der Gnade. Im Chor der Engel, die Fauſts Unſterbliches aufwärts tragen — Goethe ſelbſt bezeichnete den Chor „als Schlüſſel zu Fauſts Rettung" — fließen darum irdiſches Streben und himmliſcher Lohn ineinander:

Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen:
Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen . . .

Der Rettung durch die Engel ist die Lösung von Satans Bann vorausgegangen. Sie ist sachlich und formell meisterhaft, und wir wissen ihr nur die Weise zu vergleichen, in der Shakespeare Hamlets Tod herbeigeführt hat. Faust spricht die verhängnisvollen Worte und spricht sie nicht. Er hat viel getan, Land gewonnen, Menschen angesiedelt; allein sein Streben für „der Völker breiten Wohngewinn" geht weiter. Den Sumpf, der am Gebirge hinzieht, will er in Wohn- und Ackerland verwandeln, und erblindet, wie er ist, malt er sich im Geist das „paradiesisch Land" aus, in dem, „umrungen von Gefahr, Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr verbringt":

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!

In diesem Sinn, aber immer noch mit einem Wunsch als Grundlage, genießt er jetzt den höchsten Augenblick. Das ist nicht Streben zu augenblicklichem Besitz, zu Genuß, nicht aus Selbstsucht, sondern Streben zur Schaffung realer Lebenswerte, zum Wohl der Menschheit, Streben um seiner selbst willen. Lessing hatte in der Duplik gesagt: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen, immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib: Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein."

Aus dem Gesagten stellt sich die Gefahr von selbst dar, die Idee der Dichtung zu bezeichnen. Zweierlei ist klar: daß dieselbe keine herrschende ist und, daß sie Fausts Schicksal betrifft. Die größte Schwierigkeit ist, daß dieses, obwohl menschlich und ewig, physisch und moralisch zugleich, in einer Summe

gegeben werden soll. Wir sagen also: Wenn Faust in der früheſten Dichtung sich dem Genuß ergibt, nachdem er im gigantiſchen Streben nach Erweiterung ſeines Weſens mit der magiſchen Geiſterwelt geſcheitert iſt, ſo ſtellt die vollendete Dichtung dar, wie der aus den Grenzen des Erdelebens drängende, von Gott und der Welt naiven Glückes abgekehrte geniale Menſch durch ſchwere Irrungen im Genuß, mannigfache Täuſchung im Drang nach Taten und ein mühſamfreudiges Beſcheiden im Schaffen realen Lebenswertes hindurch von der ewigen Liebe ohne ſeinen Willen aus dem Bann des Böſen zu himmliſcher Klarheit und Wonne gerettet wird.

Schiller.

1. Jugenddramen.

Andere Qualitäten als bei Goethe kommen bei Beurteilung der Idee in Schillers Dramen in Betracht. Schiller war Poet und Philoſoph zugleich; überdies neigte er von Natur zu metaphyſiſcher Spekulation.

Seine Jugenddramen ſind zumeiſt empiriſch verfaßt, d. h. ohne das deutliche Bewußtſein und die Abſicht einer Idee. Wenn ſich trotzdem in zwei von drei Fällen eine ſolche herausſtellte, ſo geſchah das mehr im Drang ſeiner dichteriſchen Perſon, denn aus Abſicht.

An den Räubern werden wir zu beweiſen Gelegenheit haben, daß der Verfaſſer einer vorgeſetzten untragiſchen Idee zum Trotz zu einer ſolchen von großartiger Tragik kam, aus Inſtinkt. Denn wenn es ſchon richtig iſt, was er ſpäter an Goethe bekannte: daß ihn gewöhnlich der Poet übereilte, wo er philoſophieren ſollte, und der philoſophiſche Geiſt, wo er dichten wollte,[1]) die Grundſtrömung ſeiner Werke war doch ſtets eine poetiſche, und vielleicht in keinem Drama hat ſie ſich ſo gewaltig erwieſen, als in den Räubern.

Leſſing konnte auf das Titelblatt ſeines Nathan ſchreiben: Introite nam et heic dii sunt — und dabei bleiben bis

[1]) Brief v. 31. Auguſt 1794.

zur letzten Szene, ja eigentlich den Gang der Handlung und die Gefühle wenigstens einer Person — des Ritters — nach dem vorgestellten Satz einrichten, so daß Schiller mit Recht bemerkte, er habe einen theoretischen (= Lustspiel-) Stoff praktisch d. i. zu ernstem Ausgang behandelt;[1]) denn ihm war die Bühne für dieses — letzte — Mal eine Kanzel, und seine Idee war, von dieser aus reine Menschenliebe und versöhnende Humanität zu predigen.

Nicht so Schiller. Er hatte zwar auch als Motto den Satz des Hippokrates gewählt: Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat. Zweifellos war es ihm ernst damit. Der Zwang und Drill der Karlsschule im kleinen, und der Despotismus der Staaten und Stätchen damaliger Zeit im großen hatten den revolutionären Drang erzeugt, aus dem heraus die Räuber geschrieben sind: in tyrannos. Sobald jedoch der Dichter ans Gestalten ging, verfiel er — nicht auf die Tyrannei, sondern auf das Laster, nicht auf den Tyrannen, sondern auf Franz und Karl Moor, den gemeinen und erhabenen Verbrecher. In der Vorrede der Druckausgabe öffnet uns Schiller einen ziemlich genauen Einblick in den „Plan" der Räuber. Das Laster, sagt er, löst in Franzen alle die verworrenen Schauer des Gewissens in ohnmächtige Abstraktionen auf, skelettisiert die richtende Empfindung und scherzt die ernsthafte Stimme der Religion hinweg. — Das ist richtig. Allein ist es die Tragik seiner Person? Mit nichten. Schiller hat mit dieser Kennzeichnung so wenig die Tragik der Person, als mit dessen Charakter die Natur getroffen. Gegeben aber hat er ein überwältigendes Beispiel verzweifelnder, sich selbst richtender Gott- und Menschenlästerung. Daß Franz Moor

[1]) Über naive und sentimentalische Dichtung: Satirische Dichtung, 7. Abs.

sich durch seinen Hohn und Haß, zu dem er so viel äußern Grund hat, in Greuel verstrickt, den Bruder losreißt vom Herzen des Vaters, den Vater ausstößt aus der Gemeinschaft der Lebenden, die Geliebte des Bruders mit allem Geifer verfolgt, weil seine erbitterte Philosophie ihm das anrät, — daß aber diese Philosophie ihn im Stiche läßt, wenn es zur Abrechnung kommt, sodaß dem Verbrecher nichts übrig bleibt, als sich selbst zu erdrosseln, das sagt der Dichter nicht, und doch beruht hierin, nicht in der moralischen Analyse seines Charakters, die tragische Wirkung seiner Person und seines Schicksals. Besser, wenn auch nicht treffend, ist die Charakteristik, die der „Verfasser an das Publikum" im Anhang des ersten Theaterzettels[1]) — Mannheimer Nationalbühne v. 13. Jänner 1782 — gab: „Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen."

Karl wiederum, heißt es in der Vorrede, soll sein ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget; um der Kraft willen, die es erheischet; um der Gefahren willen, die es begleiten. — Das ist weitab vom Ziel. Über den Kern der Tragik geht der Dichter mit einer beiläufigen Wendung des folgenden Satzes weg: Karl mußte „notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina werden. Unglückliche Konjunkturen entscheiden für das zweite, und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten." — Größe der Gesinnung und Begeisterung für Freiheit und Recht treiben Karl Moor aus den Schranken der Sitten; aber mit freiem Willen wird er zum Verbrecher; durch Verbrechen und Greuel glaubt er das Richter- und Rächeramt des Ewigen ausüben zu müssen, um schließlich einzusehen, daß „zwei Menschen wie er den ganzen

[1]) Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur S. 610/11.

Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden", so daß ihm wieder nichts übrig bleibt, als sein Leben der mißhandelten Gerechtigkeit als freiwilliges Opfer zu bieten.[1])

Was Schiller im Stück selbst, bei Franz ebenso wie bei Karl Moor, mit solcher Kraft betont: das Wachsen von Laster und Verbrechen aus Trieben der Menschennatur, die an sich nicht zu tadeln sind — bei Franz die Forderung nach Gleichberechtigung in Gestalt, Besitz und Genuß mit dem Bruder, bei Karl die Empörung über die unter Menschen herrschende List und Gemeinheit — und dann doch das Verderben und den Tod auf Grund dieser Triebe, worin, genau besehen, die Tragik des Stückes beruht, — das konnte der Dichter vorläufig theoretisch selbst nicht sehen. Sein tragisches Pathos ließ ihn ein Werk gestalten, das er, bei vorgefaßter Idee, wohl nie hätte erfinden können.

Soweit ist der Schiller der späteren Zeit nicht in den Räubern zu erkennen, — wohl aber in einem andern Punkt.

Man muß nämlich beachten, daß Karl und Franz Moor bereits deutlich die metaphysische Tendenz zeigen, die in fast allen Werken Schillers eine so bedeutende Rolle spielt. Beide Brüder stürzen sich in tragische Schuld, einmal, weil sie von diesen und jenen Trieben gestachelt werden, dann aber auch, um die Probe aufs Exempel zu machen: ob nämlich ein Richter über den Sternen ist. Damit rollte Schiller sofort im ersten Drama diejenige Frage auf, die ihn bis zur Braut von Messina beschäftigt hat, die aber z. B. Goethe zwar berührt, doch nie zu entscheiden versucht hat. Faust selbst weist — 2. Tl. 5. Abt. V. 384 ff. — die Frage nach dem Jenseits als müßig und unfruchtbar zurück, kurz ehe sein Unsterbliches durch teilnehmende Liebe von oben gerettet wird, in der vielberufenen Antwort auf die Frage der Sorge, ob er sie nie gekannt:

[1]) J. Minor. Schiller, Sein Leben und seine Werke, 1. Bd. 325.

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!

Dabei ist das Werk dazu angelegt, den Helden sub specie aeternitatis zu sehen! Schiller eröffnet zwar auch gelegentlich im Schluß seiner Dramen — Maria Stuart, Jungfrau von Orléans — den Ausblick ins Jenseits; im wesentlichen jedoch geht sein Bestreben dahin, aus dem Verlauf der irdischen Dinge, zu denen auch die Schicksale der Menschen zählen, den Bestand und das Walten einer über den Dingen thronenden sittlichen Macht — gewissermaßen der entkörperten und zu einem allgemeinen Begriff eingeschmolzenen griechischen Götter — nachzuweisen.

Ob es diese sittliche Macht gibt, ist die Frage in den Räubern.

Franz besonders in seinem gigantischen Menschen- und Gotteshaß stellt direkt die Frage nach der sittlichen Weltordnung. „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze. Wohl gibt es gewisse gemeinschaftliche Pakta, die man geschlossen hat, die Pulse des Weltzirkels zu treiben — ehrlicher Name! . . In der Tat sehr lobenswürdige Anstalten, die Narren im Respekt, und den Pöbel unter dem Pantoffel zu halten. — Darum muß im 5. Akt der Traum des Weltgerichts sein Gewissen wachrütteln. „Der Name Gott weckt einen fürchterlichen Nachbar auf, sein Name heißt Richter." Die Last seiner Verbrechen kann ihm zwar nicht das Geständnis erpressen: es ist ein Gott, allein „in seinem Stuhl sich herumwerfend in schrecklichen Bewegungen" schweigt er, nachdem er sein Los ausgesprochen in den Worten: Zernichtung! Zernichtung!

Im Gegensatz zu ihm erhebt sich Karl zum Rächer überirdischer Gerechtigkeit an den Menschen. Das Tragische liegt bei ihm in der Erkenntnis, daß er nicht dazu befugt und berufen sei. III 3 ruft er aus: „Höre sie nicht, Rächer im Himmel! . . Da steht der Knabe, schamrot und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf . . . Geh! geh! Du bist der Mann nicht, das Rachschwert der obern Tribunale zu führen . . ." Darum der Ausruf zum Schluß: „Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache." Wird also Franz zur Anerkennung der ewigen Gerechtigkeit an sich gezwungen, so Karl zur Anerkennung, daß der Mensch sie nicht meistern kann, am wenigsten durch Rache und Wiedervergeltung.

So feiert die sittliche Weltordnung in den „Räubern" einen vollen Triumph. Hierin sind sie auch vorbedeutend für fast alle Dramen Schillers. Sie sind das radikalste Werk auch in dieser Beziehung; die Frage der sittlichen Weltordnung ist für den Dichter von da ab in bejahendem Sinn entschieden. Er wirft sie nicht wieder auf. Vielmehr wird es in seiner zweiten Periode System, den Zweck der Tragödie, Rührung, durch Darstellung des Sieges der Weltordnung über die Sinnlichkeit zu erreichen.[1])

In gewissem Sinn ist das bereits an der Konzeption des Fiesko nachzuweisen.

Das Motto zu diesem „republikanischen Trauerspiel" hat für die Idee wenig zu sagen: Nam id facinus inprimis ego memorabile existimo sceleris atque periculi novitate —. Diese Worte Sallusts vom Catilina erklären mehr

[1]) Vischer, Ästhetik §§ 126, 129, 139. — Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 1897. — Eugen Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, 1895.

für Karl Moors, als für Fiesko Unternehmen. Dagegen gibt uns die Vorrede des Dichters zum Werk wertvollen Aufschluß.

Nach den historischen Quellen, die Schiller benützte, ging Fiesko, Graf von Lavagna, „am Ziel seiner Wünsche durch einen unglücklichen Zufall" zu Grunde. Diese wahre Katastrophe des Komplotts nun, sagt Schiller, mußte durchaus verändert werden; denn „die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder die unmittelbare Vorsehung nicht." Warum also mußte Fiesko zu Grunde gehen in Konsequenz seines Unternehmens? Der Dichter sagt es: „Höhere Geister sehen die zarten Spinnweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen — wo der Mensch nichts als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht." Hiemit bezeugt der Dichter, daß er die höchsten Forderungen der Vernunft nicht bloß berühren wolle, wie Goethe im Faust, sondern erfüllen, und daß es sein letztes Ziel in der Tragödie ist, zu zeigen, daß Fiesko gerechterweise untergeht. Dazu wählt er als Künstler die Mittel der Darstellung „für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will, nicht für die scharfsinnige Allmacht, von der er lernt". So ist Schillers Plan zu verstehen, die „Schaubühne als moralische Anstalt" zu benützen.

Hiernach richtete er den Plan zu Fiesko ein. Der Held mußte moralische Schuld auf sich laden, um tragisch, aber gerechterweise unterzugehen. Es war bei Schillers Geistesrichtung ausgeschlossen, daß er unterginge wie Brutus bei Shakespeare, der von sich sagt: Ich habe für mein Teil keinen Grund, ihn wegzustoßen, als fürs gemeine Wohl. — Es war aber auch nicht an dem, daß Schiller den Staat an sich für unantastbar gehalten hätte. Er war zu jener Zeit von Gesinnung mehr Republikaner als Monarchist. Und Fiesko

unternimmt doch den Sturz der Doria im Namen der republikaniſchen Freiheit! Trotzdem muß er ſchließlich als Verbrecher an ihr durch den Republikaner Verrina ſterben. Die Wandlung iſt eine zweifache, eine ſeeliſche, und eine ſolche der Tatſachen. Die erſte iſt tragiſch und gereicht dem Stück zum Vorteil, die zweite hebt ihn zum Teil wieder auf.

Denn mit dem Fortſchritt ſeines Unternehmens gegen die Doria wuchert in Fiesko das Laſter auf: Herrſchbegier, Ruhmſucht. Im Monolog des 3. Aufzugs, wenn er von ſeinem Saal aus die Sonne über Genua aufgehen ſieht, ſpricht er es aus: Zu ſtehen in jener ſchrecklich erhabenen Höhe — niederzuſchmollen in der Menſchlichkeit reißenden Strudel, wo das Rad der blinden Betrügerin Schickſale ſchelmiſch wälzt — den erſten Mund am Becher der Freude — tief unten den geharniſchten Rieſen Geſetz am Gängelband zu lenken . . . Alſo: die Doria zu ſtürzen, die Republikaner zum Sturz zu benützen, um ſeine Stellung über allen zu befeſtigen, iſt jetzt ſein Sinn. Man ſieht, wie dem Dichter unter der Hand das Unternehmen gegen den Staat zum Unternehmen gegen die Moral wird: Fiesko will das Geſetz gängeln, und es ſoll ihm eine Luſt ſein, unvergoltene Wunden ſchlagen zu ſehen. — Fieskos Schuld iſt und bleibt ja eine Gedankenſchuld; aber wonach er lechzt, iſt die Größe des erhabenen Tyrannen. IV 14 ſpricht bereits die nackte Herrſchſucht aus ihm. Weil Leonore einer Genueſerin zur Linken gehen und in den Aſſembleen des Adels mit dem zweiten Handkuß der Ritter vorlieb nehmen mußte, will er ſie morgen als Herzogin wecken; weil ſeine Ahnherrn die dreifache Krone trugen und das Blut der Fiesker geſund nur unter dem Purpur fließt, ſollen die Grafen von Lavagna ausgeſtorben ſein und die Fürſten beginnen. — Von da ab iſt ſein Tun nur „das fürſtliche Schelmſtück, das wohl die Goldwage menſch-

licher Empfindung entzweidrückt", aber er hat „den Himmel geweckt, und den Prozeß wird das Weltgericht führen". Als Verbrecher an der sittlichen Weltordnung, die sich dem Dichter hier als republikanische Freiheit und Tugend verkörpert hat, muß Fiesko sterben. Unmittelbar vor der Katastrophe stellt ihm Verrina anheim, dem Ehrgeiz zu entsagen und den häßlichen Purpur von sich zu werfen, damit er lebe. Er weigert sich und wird auf dem Gang zu einer großen Tat von jenem ertränkt.

Schiller hat sein ganzes Pathos aufgeboten, Fieskos Person und Charakter als groß und erhaben zur Geltung zu bringen; hierüber belehrt uns schon das Motto. Seine Herrschsucht ist, menschlich betrachtet, der Ausfluß seines großen Charakters. Nie schlugen zwei größere Herzen zusammen, sagt Verrina, — du räumst einen Platz in meiner Brust, den das Menschengeschlecht, dreifach genommen, nicht mehr besetzen wird. — Daß es für einen Staat unter Umständen gut sein kann, unter Beiseitesetzung der republikanischen Form von einem starken und gerechten Mann beherrscht zu werden, diese Möglichkeit gilt für Schiller nicht. Insofern muß Fiesko schon scheitern, weil er die Republik angetastet hat. Allein, das wäre nicht tragisch in seinem Sinn. Fiesko muß moralische Schuld auf sich laden, um auf Grund seiner Größe, die Mitleid, und seiner Schuld, die Furcht erregt, tragisch in seinem Sinn unterzugehen.

Soweit die innere Wandlung.[1])

Die äußere bezieht sich auf den Zustand der Republik im Lauf des Unternehmens, selbstverständlich nicht in Wirklichkeit, sondern nach der Annahme des Dramatikers. Für diese steht Schiller in der Vorrede ausdrücklich ein. Es scheint jedoch, daß sie nicht die glücklichste ist, zum Nachteil der tragischen Wirkung.

[1]) Otto Harnack. Schiller S. 87.

Es kann nämlich nicht entgehen, daß sich die Verfassung Genuas im 5. Akt wesentlich besser herausstellt, als sie in den vier ersten Akten scheint. Eigentlicher Vertreter der legitimen Gewalt ist Andreas Doria, den der Dichter selbst im Personenverzeichnis als ehrwürdigen Greis von 80 Jahren, mit Spuren von Feuer und einem Hauptzug charakterisiert, der in Gewicht und strenger, befehlender Kürze besteht. Das Übel ist, daß er, solange Fiesko im Aufsteigen begriffen ist, nicht hervortritt, und daß wir auch keine Wirkung seiner Person sehen. Zunächst erscheint Gianettino Doria als Vertreter der herrschenden Gewalt, und der Eindruck, den er macht, ist schlimm genug. Er ist nicht nur rauh, sondern geradezu roh; sein gesamtes Tun ist Verbrechen. Er bräuchte durch den Mohren keinen Mordversuch an Fiesko machen zu lassen: dieser könnte dem Staat ohne persönlichen Grund einen Dienst erweisen, indem er Gianettino den Tod gäbe. Sehen wir ihn, so glauben wir, was Fiesko von Genua sagt: daß es in den letzten Zügen liegt.

Im 5. Akt dagegen erscheint das Genua des Andreas Doria als Hintergrund der Handlung. Es gibt keine schwerere Anklage gegen Fiesko, als die Antwort des Herzogs (V 1) auf das ungestüme Pochen zu nacht an seinem Palast: Armer Spötter, hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist, und Genua — glücklich? — Nun ist die Situation für Fiesko mit einem Schlag ins Gegenteil verkehrt. Er fühlt es selbst: Mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen? — Nun hilft es nicht mehr, Größe mit Größe wett zu machen, denn Andreas Doria ist im Recht. Dieses Vorgehen des Dramatikers gegen Fiesko ist nicht weniger schlimm als das des Schicksals, wenn es ihm Leonore in Gianettinos Scharlachrock entgegenführt, daß er sie für jenen ersticht, um dann die Zähne gegen den Himmel

zu blecken mit dem Ausruf: Hätt' ich nur *seinen* Weltbau zwischen diesen Zähnen — ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen . . . Denn mit *Leonore* hat der Dichter *trotz* seines Programms für das kurze Gesicht der Menschheit den Finger des *Ohngefährs* gewählt.

Schillers Absicht mit Gianettino geht allerdings auf die *Zukunft*. Ohne die Wendung im 5. Akt könnte man für Fiesko den Grund des Brutus gelten lassen, gegen Cäsar vorzugehen:

> Drum, eh' er kann, beug vor . . .
> Drum achte ihn gleich einem Schlangen-Ei,
> Das, ausgebrütet, giftig würde werden
> Wie sein Geschlecht, und würg ihn in der Schale!

So jedoch wird die Zukunft eigentlich von der Gegenwart *eingeholt* und jedenfalls außer *Wirksamkeit* gesetzt. Bei einer Aufführung des Stückes entzieht sich das bei der geräuschvollen Handlung leicht dem Urteil; es ist aber möglich, daß sich das Weniger an Beifall gegenüber den Räubern und Kabale und Liebe hieraus zu einem Teil erklärt.

Kabale und Liebe steht, was die Idee betrifft, einzig unter Schillers Dramen da. Zu bedauern ist, daß eine Vorrede wie zu den Räubern und Fiesko, oder eine nachträgliche Erörterung wie zu Don Carlos, oder genaue briefliche Mitteilungen wie über die spätern Werke z. B. an Goethe oder Körner, nicht vorhanden sind.

Wenn nämlich seit den Räubern Schillers höchster Ausblick auf die sittliche Weltordnung, die ewige, unerforschliche Gerechtigkeit war, und wenn in allen spätern Werken der Untergang des Helden von seiner Beziehung zu *ihr* abhängt, so geht in Kabale und Liebe zwar nicht *sie* unter, wohl aber Ferdinand und Luise, die sich darauf *berufen*. Schiller

nimmt leidenschaftlich Partei für sie und verteidigt die Rechte des Herzens gegenüber den Vorrechten des Standes, die Natur gegenüber der Kultur mit aller Entschiedenheit. Der Kampf ist tatsächlich, „ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird." Der Ausgang ist bekannt: Ferdinand vergiftet Luise und dann sich selbst, und beide sterben am Gift. Die Vertreter der Mode, beziehentlich des Lasters, Sekretär Wurm und Präsident Walther verfallen zwar der irdischen Gerechtigkeit, doch wird damit die Tatsache nicht aufgehoben, daß zwei unschuldige Opfer am Boden liegen.

Unschuldig sind nämlich zunächst Ferdinand und Luise im Sinn des Dichters. Shakespeare läßt die Frage nach der Schuld z. B. Romeos und Julias ausgesetzt, er läßt nur die Tatsachen wirken: er ist objektiv. Schiller, in seiner subjektiven Art, fühlt für die Liebenden gegen ihre Widersacher. Daß Ferdinand schließlich Luisen Gift reicht, daran sind mehr seine und ihre Feinde schuld, als er selbst. Denn er tut es in leidenschaftlicher Befangenheit und Empörung über angeblichen Verrat, doch so, daß der Dichter hier die Tatsache wirken läßt, sich selbst also objektiv verhält: Sie soll! Die obern Mächte nicken mir ihr schreckliches Ja herunter, die Rache des Himmels unterschreibt, ihr guter Engel läßt sie fahren . . . (Ferdinand V 6). Solang also Schiller von der Idee aus dichtete, war er subjektiv; hier zwang ihn die Erfahrung zur Objektivität. Ferdinand selbst, dem doch die obern Mächte zugenickt, empfindet seine Tat zuletzt als Mord. „Wie ich mit Gott stehe, zittre ich . . . Ich hab einen Mord begangen, den du mir nicht zumuten wirst, allein vor den Richter der Welt hinzuschleppen . . ." Würde sich Ferdinands Gemüt in der Tatsache verfangen, daß er Luise Gift gereicht hat, gewissermaßen unter Billigung der obern Mächte, so müßte das Stück mit einer schmetternden Anklage der Tücke des Himmels enden, und der seelische Aus-

gang könnte nur eine gräßliche Verwirrung der Gemüter sein. Dazu kommt es nicht. Der Dichter *vermeidet* es diesmal, die Frage nach der sittlichen Weltordnung zu entscheiden. Sie *müßte hier in negativem Sinne entschieden werden.*

Das schließt nicht aus, nach der Idee des Stückes an sich zu sehen. Sie ist, wie schon angedeutet, nicht weit ab von der eigentlichen Idee in Faust und Egmont: der Vortreffliche geht im Kampf mit der gemeinen Alltagswelt in Betätigung seines Charakters unter — nur daß bei Schiller alles im Drama mehr typisch, bei Goethe individuell geartet ist. Den Satz klar auszusprechen oder ihn glatt auswirken zu lassen, vermied aber jeder: Goethe, weil er ihm eine zu finstere Philosophie war, Schiller, weil er mit ihm in offenen Widerspruch geraten wäre mit dem Prinzip sittlicher Weltordnung, das ihn sonst beherrschte. Der Ausgang in Kabale und Liebe ist aber auch so tragisch im eigentlichen Sinn, und zwar tragisch auf Grund *unserer* Erfahrung, was Genießen, und der Erfahrung *Schillers*, was die Konzeption angeht.

Darüber noch ein Weniges.

In Lessings Miß Sara Sampson (1755) vergiftet die leidenschaftliche Marwood ihre Nebenbuhlerin, deren ganze Schuld darin besteht, daß sie sich von Mellefont betrügen ließ. Der Betrüger entsühnt sich an Saras Leiche, indem er sich mit dem Dolch den Tod gibt, Marwood jedoch geht, soweit wir sehen, straffrei aus. Ähnlich muß auch Emilia Galotti und in zweiter Linie ihr Vater die Schuld des Prinzen büßen, so daß Herder seinerzeit den Eindruck der Tragödie in das Wort zusammenfaßte: Schrecklich! — In den Soldaten von Lenz vergiftet der junge Stolzius den Grafen Desportes, weil er seine Geliebte verführt, um sofort „die Reise gemeinsam" mit ihm zu machen. Gleicherweise vollzieht sich in H. L. Wagners Kindermörderin das Geschick ohne Ausblick auf die sittliche Weltordnung. Alle diese Stücke haben nämlich in

etwas auf Schillers ſoziale Tragödie gewirkt. Zudem konnte es ſeiner Weltbetrachtung nicht entgehen, daß in Wirklichkeit der Menſch ſo und ſo oft tragiſch untergeht, der höhern Gerechtigkeit gerade zum Hohn, aber ohne daß die Menſchen darum aufhörten, an ſie zu glauben und auf ſie zu hoffen. Je mehr er alſo bei der Konzeption des Stückes praktiſchen Einflüſſen nachgab, deſto deutlicher wurde er auf den Schluß hingedrängt, der *kein* Sieg der ſittlichen Weltordnung, aber auch keine Anklage derſelben iſt.

2. Don Carlos.

Don Carlos, nach Stil und Entſtehung an der Wende von Schillers Jugendperiode zur zweiten klaſſiziſtiſchen Periode ſtehend, bietet ein Beiſpiel, wie ſich in einem Dichter aus der Tragik der *Erfahrung* die Tragik nach dem *Prinzip der Weltordnung* entwickelt, wie geſagt, zum *Prinzip*, das auf eine Reihe von Dramen *herrſchend* wirkt, ja *unumſtößlich* ſcheint, bis es, in der Braut von Meſſina auf die Spitze getrieben, vor Schiller ſelbſt an ſicherem Wert verliert.

Die Tragödie des ſpaniſchen Thronprätendenten war zunächſt nach Art von Kabale und Liebe konzipiert. Der Dichter beabſichtigte zuerſt ein Familiengemälde aus dem Hauſe Philipps II. Der Plan läßt ſich mit ziemlicher Sicherheit abſehen. Er iſt derſelbe wie in Kabale und Liebe, nur in gefährlicherer Form und in hiſtoriſchem Gewand: ob die *Mode* oder die *Menſchheit* auf dem Platz bliebe. Soweit alſo dem Stück eine Idee zu Grunde gelegen *hätte*, wäre ſie *nicht* der Metaphyſik oder Philoſophie oder Moral entnommen geweſen, ſondern der *Erfahrung*. Schiller hätte die Rechte des Herzens für Don Carlos ebenſo kräftig geführt als für Ferdinand. Der Ausgang hätte aber kein anderer als der angedeutete ſein können:

Der Sohn liebt seine Mutter. Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's, und dennoch lieb' ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste . . .

Nicht bloß der tragische Konflikt, sondern auch der Ausgang ist hier ausgesprochen; letzterer kann nur schwanken zwischen Wahnsinn und gewaltsamem Tod. Und trotzdem das unverrückbare Gefühl im Carlos, daß er das erste Recht auf Elisabeth habe, nachdem sie ihm zuerst verlobt war und verlobt auf Grund gegenseitiger Liebe! Und nicht bloß Weltgebräuche und Menschensatzungen sind gegen ihn, auch die ewige Vorsicht und Natur, die nicht zwei unverträglichere Gegenteile in ihrem Umkreis hätte finden können als sie, Vater und Sohn. Man sieht: Je weiter Carlos sein Verhältnis ins Gebiet der Philosophie dehnt, desto deutlicher stellt sich die Unmöglichkeit heraus, den Konflikt zu lösen. Es mußte dem Dichter hochwillkommen sein, diesen so in einem Knäuel zu besitzen; nur auf die Darstellung der Vernunftidee mußte er verzichten.[1])

Um dieser willen hat dann Schiller die Änderung am Plan vorgenommen. Er selbst charakterisierte sie dahin, daß Don Carlos in seiner Gunst gefallen sei und Marquis Posa seinen Platz eingenommen habe. „Neue Ideen" hatten die früheren verdrängt, so kam es denn, daß er zu dem vierten und fünften Akt ein ganz anderes Herz mitbrachte.[2]) Allein nicht bloß seine Ideen waren inzwischen andere geworden, sowie sein Herz, soweit Sympathie und Antipathie in Betracht kommen, sondern auch sein tragisches Empfinden. Der Ausgang, um dessentwillen er zuerst den Konflikt geliebt

[1]) Vgl. Goethe, Unterhaltung mit Müller v. 7. April 1830.
[2]) Briefe über Don Carlos, 1. u. 2. Br.

hatte, war ihm nun zuwider. Sein Geist hatte sich wieder dem Ideal der sittlichen Weltordnung zugewandt, und sein Interesse galt nunmehr der Idee der persönlichen und Völkerfreiheit. Der Objektivität, die er dem Ausgang des ersten Planes gegenüber hätte wahren müssen, war er nun enthoben; alles mußte von da ab im Interesse der Idee sinken und steigen, sterben und leben:

Marquis Posa bietet sich dem tyrannischen Sinn des Königs zum Opfer, — nicht aus persönlicher Freundschaft für Carlos, wie Schiller selbst ausführlich dargetan hat, sondern, um ihn für die Befreiung der Niederlande zu retten. Insofern er dies tut, siegt die Idee; insofern aber Carlos unmittelbar darauf dem Großinquisitor zu Gericht und Tod übergeben wird, ist der Sieg praktisch hinfällig. Nur in Konsequenz des zweiten Plans entsagt Carlos in letzter Stunde der Liebe zu seiner Mutter, „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand"; allein in Konsequenz des ersten ereilt ihn das Geschick, eh die Entsagung verklungen. Damit schlägt der erste Plan dem zweiten in den Nacken. Der Sieg der Idee ist verbraucht, ehe das Stück endet; was übrig bleibt, ist die Anerkennung von Posas uneigennützigem, aufopferungsvollem Wesen.

Vielleicht nirgend offenbarte sich Schillers abstrakt idealistische Geistesrichtung so deutlich wie hier. Das Denkbare, Mögliche wird zum Natürlichen, so viele und große Hindernisse die Erfahrung aufzeigt. Anders ist das Auftreten Posas und sein Plan mit Philipp zur Völkerwohlfahrt nicht zu verstehen: Geben Sie Gedankenfreiheit . . . Weihen Sie dem Glück der Völker die Regentenkraft . . . Stellen Sie der Menschheit Verlornen Adel wieder her. Der Bürger Sei wiederum, was er zuvor gewesen, Der Krone Zweck. — Man kennt Philipps Antwort auf diese Forderungen. Sie ist nicht schuld, daß wir in ihm einen Despoten sehen. Schuld

ist sein mangelnder Wille zu allmählicher, besonnener Besserung. Dem Vorwurf, daß der Charakter des Marquis Posa zu idealisch gehalten sei, suchte der Dichter mit dem Hinweis zu begegnen, daß er „nach dem Beispiel aller großen Köpfe" gerade zwischen Finsternis und Licht als hervorragende, isolierte Erscheinung entstehen muß, daß also dieses kühnste Ideal einer Menschenrepublik allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit nirgend in der Welt besser und natürlicher geboren werden konnte als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition . . . Dies selbst zugegeben, bleibt immer noch der Gegensatz der ursprünglichen Anlage zum schließlichen Ausgang. Daß der erste Plan ganz zum Schluß tragisch nachwirkt, schadet der Idee. Der Dichter hat den Widerspruch wohl gefühlt. Wenn, schrieb er, nicht überall der zweite Plan dem ersten auf die glücklichste Art angepaßt ist, so dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geschicktern Hand, als der meinigen, nicht viel besser würde gelungen sein.

Das ist sogar bescheiden ausgedrückt. In Wirklichkeit ließ sich der tragische Gehalt des ersten Planes nicht zu einem theoretischen umformen, auch nicht von der allergeschicktesten Hand. Denn der erste Plan beruhte auf einer Anschauung, der zweite auf einer Idee. Der erste war hervorgegangen aus der Erfahrung, der zweite aus der Spekulation. Zwischen dem ersten und zweiten Teil des Don Carlos hatte sich Schillers Geist endgültig der Idee zugewandt. Aus diesem Grund nimmt das Drama eine besondere Stellung unter den Werken des Dichters ein. Der Wechsel in seiner Absicht geht auf die zu erregenden Gefühle. Was zufolge empirischer Tragik erschütternd, ja zermalmend wirken müßte, soll nun, nach dem Ausblick auf die sittliche Weltordnung, erheben. Doch steht dahin, wie weit er in jedem einzelnen Fall seine Absicht erreicht, — am besten wohl in Maria Stuart, am wenigsten in der Braut von Messina. In der Praxis, d. h.

von der Bühne herab, wird indes stets mehr die Tatsache, der Stoff, als das Prinzip des Dichters wirken. Gut für ihn, daß er sich anderwärts auch mit ersterem so gut, ja meisterhaft abzufinden verstand.

3. Schillers Theorie.

Schillers Ansicht über die Idee hängt eng zusammen mit jener über den Zweck der Tragödie überhaupt. Es fällt zunächst auf, daß er Furcht, die wir Gegenströmung zu Mitleid nennen, als psychisches Mittel der Tragödie außer acht läßt. Er sagt: Zweck der Tragödie ist Rührung; ihre Form Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung.[1]) Rührung, definiert er an anderer Stelle, ist das Vergnügen des Mitleids. Vielen sei dieses nichts anders, als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit; andern die Lust an starkbeschäftigten Kräften; andere lassen sie aus der Entdeckung sittlich schöner Charakterzüge entspringen: immer aber bleibt unaufgelöst, warum gerade die Pein selbst, das eigentliche Leiden, bei Gegenständen des Mitleids uns am mächtigsten anzieht, da doch der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust bestimmt.

Er kommt zu folgender Lösung:[2]) Wenn wir angesichts seelischer Leiden Mitleid empfinden, so ist diejenige Kraft in uns angeregt, deren freie Wirksamkeit, als absolute Selbsttätigkeit, sich nur sittlichem Handeln gegenüber entfaltet, da sich das Gemüt nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen frei und unabhängig fühlt. Da nun die Kunst ihren Zweck durch Nachahmung der Natur erreicht, indem sie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, muß die Tragödie uns Menschen im Zustand und Fortschritt des Leidens zu sittlichem Endzweck

[1]) Über die tragische Kunst, Abs. 32.
[2]) Ebd. Abs. 7.

vorführen. Denn die Vernunft kennt keine Luft als angesichts moralischer Zweckmäßigkeit. Auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt, und zu welcher die rührende Kraft sich erheben kann, löst sich nach Schiller jeder Schatten von Unlust über Zweckwidrigkeit, Unglück und Schmerz in der Welt. „Wenn sich die Unzufriedenheit mit dem Schicksal in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert", dann muß sich die Vernunft in höchster Weise betätigen, sich am freiesten fühlen und die größte Lust gewähren. Alles kommt also darauf an, das Bewußtsein zu erregen, daß das Leid aus moralischer Zweckmäßigkeit erlitten wird. „Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besondern Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen."[1])

Daraus folgt — erstens: Daß Leiden des Bösen, des Verbrechers, in uns die Vorstellung moralischer Zweckmäßigkeit erweckt. „Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte . . . Der Zustand eines Gemüts aber, in welchem das Sittengesetz für die höchste Instanz erkannt wird, ist moralisch zweckmäßig, also eine Quelle moralischer Lust; —[2])

[1]) Ebd. Abs. 18.

[2]) Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Abs. 21.

zweitens: Daß es tragisch in noch höherem Grad ist, wenn „der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln". Denn die erste Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, „wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist." [1])

Da ferner die moralische Zweckmäßigkeit am lebendigsten erkannt wird, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält, muß die Tragödie das Sittengesetz mit allen übrigen Naturkräften im Streit zeigen, und diese müssen neben ihm alle ihre Gewalt über das menschliche Herz verlieren. „Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet, also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Notwendigkeit und das Schicksal." [2])

Es kann heute kein Zweifel mehr sein, daß sich Schiller mit dieser Auffassung des Tragischen im Irrtum befand. Eine Widerlegung auf dem Weg philosophischer Deduktion ist nicht am Platz; sie führte auch zu keinem Ziel. Entscheidend über das Wesen der Tragik ist stets doch der Eindruck. Dieser ist praktisch. Wir wollen also, was die erste Gattung der Tragik betrifft, nur auf Macbeth hinweisen, dessen Schicksal gewiß tragisch empfunden ist, der aber ebenfalls gewiß ohne Anerkennung der sittlichen Weltordnung stirbt. V 5 sagt er noch:

Das Leben ist ein Wanderschatten nur, ein Komödiant,
Der auf der Bühn' ein Stündlein tost und rast
Und dann nicht mehr gehört wird; 's ist ein Märchen,
Erzählt von einem Tropf, voll Sturm und Drang,
Doch nichts bedeutend.

[1]) Über die tragische Kunst, Abs. 18.
[2]) Über den Grund ꝛc., Abs. 15.

Er sieht ein, daß die Hexen ihn gelockt, ihr Orakel ihn betrogen; aber weit entfernt, in seinem Untergang die Sühne seiner Verbrechen zu sehen, geht er in den Tod mit dem Wort:

Wenn Birnams Wald auch kam auf Dunsinane,
Und du, mein Gegner, nicht vom Weib geboren:
Doch sei versucht mein Letztes! Vor den Leib
Werf ich den Schild. Fall aus, Macduff, und Fluch
Verdamm' ihn, wer zuerst ruft: Halt, genug!

Was aber die zweite Gattung betrifft, so ist richtig, daß z. B. Cordelia in Lear zu Grunde geht *gerade* durch ihr lauteres Gemüt und ihre reine Liebe zum Vater, wie Max Piccolomini und Thekla, wie Marquis Posa; abzusehen aber ist nicht, wie sich durch ihren Untergang eine höhere sittliche *Gesetzmäßigkeit* in der Welt erweisen wolle. Der Eindruck, den der Dichter mit dem Schluß der Tragödie erweckt, ist der einer allgemeinen *Katastrophe*, die Schuldige *und* Unschuldige trifft, und der entflohen zu sein nur froh sein kann, wer übrig bleibt. Wir empfinden aber Cordelias Los darum nicht minder tragisch. Praktisch drängte das Gefühl für tragische Wirkung auch Schiller wiederholt zum Rechten. In manchen Fällen war jedoch seine Theorie ein Hemmnis. „Ich kann nicht umhin, zu glauben, daß Schillers philosophische Richtung seiner Poesie geschadet hat, denn durch sie kam er dahin, die Idee höher zu halten als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten".[1]) Dies die Worte Goethes, die auch für unsern Punkt vieles erklären. Tragödien von der Art des Macbeth oder Lear, oder selbst von Kabale und Liebe, von Don Carlos in erster Anlage, von Goethes Egmont und Götz, von Grillparzers Treuem Diener und Sappho schloß Schiller durch seine Theorie tragischer Rührung aus. Wir halten Goethes Ansicht für die richtige, nach welcher das Charakteristische des Tragischen in Situationen zu finden ist,

[1]) Gespräch mit Eckermann v. 14. November 1823.

wo der Konflikt unlösbar sich gestaltet, kein Ausgang, keine Versöhnung denkbar ist,[1]) und wo das psychische Phänomen einen unversöhnlichen Zwiespalt enthält.[2]) Denn Gegenstand der Tragödie ist der Mensch, beziehungsweise sein Schicksal, und es hängt von uns, nicht vom Dichter ab, dieses durch die ganze Dehnung des Weltsystems zu verfolgen.[3])

Es ist aber klar, daß Schiller die Theorie der sittlichen Weltordnung bereits in den Räubern inauguriert hatte. Die Tendenz zum Metaphysischen lag schon in seiner Natur. Das Studium Kants machte dieses nur zum Prinzip. Zweifellos hat es ihm hierin geschadet. Vor der Selbstzerstörung bewahrte ihn aber sein Optimismus. Was der Pessimismus bei derselben Tendenz hervorbringt, zeigt Kleist in den Schroffensteinern.

Man kann fragen, was diese Erwägungen zur Untersuchung der Idee in Schillers Dramen sollen. Die Antwort ist einfach. Für die Idee hängt alles von der Theorie der sittlichen Weltordnung ab. Es ist schlechterdings unmöglich, ein Drama der zweiten Periode Schillers in seiner Grundbedeutung zu erfassen ohne Rückblick und Zuhilfenahme der Theorie. Schillers Ideal war die sittliche Weltordnung; dieses Ideal im einzelnen Fall angewandt, gibt die Idee der Tragödie. Von ihr aus begreift sich die ganze innere Technik: Wahl und Anordnung des Stoffes, Gang und Ende der Handlung, die Charaktere. Sein Verstand wirkte mehr symbolisierend, und er selbst schwebte, wie er sagt, vordem „als eine Zwitterart" zwischen dem Begriff und der Anschauung, der Regel und der Empfindung. Ein schönes Los konnte ihn nach seiner Meinung nur erwarten, wenn er der beiden Kräfte so weit Meister würde, daß er „einer jeden durch seine Frei-

[1]) Unterhaltung mit Müller v. 7. April 1830.
[2]) Brief an Zelter v. 31. Oktober 1831.
[3]) Lipps, Der Streit über die Tragödie. 1891.

heit ihre Grenzen bestimmen könne".[1]) Am besten glaubte er beide Kräfte zu gemeinsamem Eindruck dadurch zu nützen, daß er an jedem Stoff „die Forderung einer symbolischen Bedeutsamkeit" zu erfüllen suchte. Jetzt erst begreifen wir die Sinnesänderung in Don Carlos ganz:

Bin ich nicht stark, Elisabeth? Ich halte
In meinen Armen Sie und wanke nicht.
Von dieser Stelle hätten mich noch gestern
Des nahen Todes Schrecken nicht gerissen —
Das ist vorbei. Jetzt trotz ich jedem Schicksal
Der Sterblichkeit.

Was vordem unlösbar schien und nur mit Wahnsinn oder Blutgerüste enden sollte, löst sich mit freiwilliger Entsagung. Völkerfreiheit ist ein höchstes Vernunftgesetz, und dieses siegt über alle Naturkräfte, auch über die Leidenschaft der Liebe.[2])

4. Wallenstein. Die Malteser.

Gleichwohl muß die Erklärung der einzelnen Werke mit großer Vorsicht geschehen. Sonst kann man bei der vielverzweigten Anlage derselben und der weitgehenden Absicht des Dichters auf Irrwege und ins Dunkel geraten.

Am schwierigsten zu deuten ist Wallenstein.[3]) Schon der Prolog will mit Vorsicht aufgenommen sein. Der Dichter sagt: Ihr kennet ihn,

Des Glückes abenteuerlichen Sohn,
Der, von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg
Und, ungesättigt immer weiter strebend,
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.

[1]) Brief an Goethe v. 31. August 1794.

[2]) Vgl. zum Ganzen: Karl Tomaschek, Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft. Wien 1862, S. 318 ff. — Karl Twesten, Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft. Berlin 1863, S. 96 ff.

[3]) Eugen Kühnemann, Die Kantstudien Schillers und die Komposition des Wallenstein, S. 79 f.

Das wäre ein Motto, nicht unähnlich dem zu Shakespeares Macbeth, der (I 7) von sich sagt:

> Ich habe keinen Sporn
> Um meinen Plan zu stacheln, als allein
> Den Ehrgeiz, der sich selber überspringt
> Und jenseits niedertaumelt.

Aber damit gibt sich Schiller nicht zufrieden. Er schrieb zwar an Goethe in Rücksicht auf den Geist, in welchem er an Wallenstein arbeite: Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt,[1]) — nahm also den Vorzug eines objektiven Dramatikers in Anspruch, während wir sagten, seine Idealität bedinge seinen Subjektivismus. Die Unterscheidung ist leicht. Schiller will objektiv sein dem Charakter gegenüber, verfolgt jedoch bezüglich der Deutung der Handlung seine besondern Zwecke. Darum klagt er, daß die dramatische Handlung, „als die Hauptsache", ein wahrhaft undankbarer und unpoetischer Stoff sei. Das ist nicht zu verstehen, daß er den Stoff sich auswirken lassen wolle; Trauerspiele, und wären sie noch so beliebt, die uns einzig des Stoffes wegen rühren, findet er tadelnswert.[2]) Er will den Zweck der Tragödie „durch die beste Benutzung der tragischen Form" erreichen, durch welche Benutzung in uns „die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur" erweckt wird. In diesem Sinn sagt er, „das eigentliche Schicksal tue — beim gegenwärtigen Stand — noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück." Was der Stoff nicht tut, muß die Kunst erreichen:

---

[1]) Brief an Goethe v. 28. November 1796.

[2]) Über die tragische Kunst, Schluß.

Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größre Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

Daß Wallenstein zu Grunde gehe, nur durch persönliche Schuld, ist nicht Schillers Zweck. Er will, daß das Schicksal noch mehr wirke als bei Macbeth, wo dieses, wie er sagt, „weit weniger schuld hat als der Mensch, daß er zu Grunde geht". Während man sonst in Tragödien, die durch den Stoff wirken, wie Macbeth, in der Handlung das Verbrechen sieht, tut Schiller im Wallenstein alles zur Verhütung dieses Eindrucks, und alles, die Handlung als Ergebnis aus der Verkettung von Himmel und Erde, der Vergangenheit und Zukunft, der Mitwelt und des Ich zu zeigen.[1]) Macbeth wird freilich gelockt von den Hexen, und ihm ist ein Weib zugesellt, das ihn zunächst auf der Bahn des Verbrechens vorschiebt: aber den Schritt ins Gebiet des Bösen tut er entschieden und so, daß die Verantwortung auf ihn fällt. Wenn Wallenstein I 7 den Schritt unternimmt, indem er Wrangel ruft, haben wir diesen Eindruck nicht. Gräfin Terzky hat scharenweis Gründe aufgeführt, daß er nicht anders kann, als sich den Schweden verbünden, und wir selbst glauben daran: Geschehe denn, was muß. Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz In uns ist sein gebietrischer Vollzieher. . . Es ist eben Wallensteins Schicksal, daß er der Schuld verfallen muß. Ungeschehen kann nicht mehr gemacht werden, was ihm auf dem Reichstag zu Regensburg geschah, ungeschehen nicht, daß er vor acht Jahren mit Feuer und Schwert durch Deutschlands Kreise zog, die Geißel schwang über alle Länder, Hohn sprach allen Ordnungen des Reichs u. s. w. Nicht seine Schuld ist es, daß der Hof zu Wien unfähig, selbstsüchtig, mißtrauisch ist, und daß es keine Aussicht bietet, den letzten, äußersten Schritt — zum Verrat — mit Opfern und Gefahren zu

[1]) Brief Schillers an Körner v. 29. Dezember 1794.

meiden. Was Gutes geschah und zur Versöhnung winkt, verschwindet vor der Macht der Gegengründe. Dazu das Heer! Dieses, „seine Macht ist's, die sein Herz verführt, sein Lager nur erkläret sein Verbrechen". Und um das Tun seiner Freunde Terzky und Illo beim Mahl weiß Wallenstein gar nicht! Wie Wallenstein das verhängnisvolle Schriftstück empfängt, sehen wir nicht, ebensowenig, wie er mit Wrangel endgültig abschließt — man kann sagen, aus Mangel an psychologischem Interesse der Vorgänge, wobei zu erwägen bleibt, daß dieser Mangel Folge der innern Ökonomie ist, die eben von der Idee bestimmt wird.

Wallensteins Verbrechen zieht sich mit Naturnotwendigkeit wie ein Netz über seinem Haupt zusammen. Der Held selbst ist in der Hauptsache Werkzeug des Schicksals.

> Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
> Nicht mehr zurück, wie mir's beliebte? Ich müßte
> Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht,
> Nicht die Versuchung von mir wies?

Der Dichter wendet alles auf, uns zu überzeugen, daß dem so ist, und daß Wallenstein nicht mehr Schuld trifft, als hierin liegt. „Bahnlos liegt's hinter ihm, und eine Mauer aus seinen Werken baut sich auf, die ihm die Umkehr türmend hemmt." Schiller will, daß wir glauben, was Gräfin Terzky sagt:

> Da du so weit gegangen,
> Da man das Schlimmste weiß, da dir die Tat
> Schon als begangen zugerechnet wird,
> Willst Du zurückziehn und die Frucht verlieren?
> Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel,
> Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen,
> Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Absicht des Künstlers und tatsächliche Wirkung des Kunstwerkes fallen selten ganz zusammen; so muß man auch an Schillers Wallenstein um so mehr zwischen diesen Begriffen

unterscheiden, als das Werk gestaltet ist einerseits in Ansehung des ganz gemeinen moralischen Urteils der Menge, anderseits in Ansehung der geläuterten Vernunft. Nur in der Schlußwirkung durfte es in keiner Instanz fehlgeraten.

Nach der Organisation aber, die er dem Stoff in Rücksicht auf das höhere Urteil gab, muß der Held zu seinem Sturz wenig, das Schicksal viel tun. Auf diese Weise hoffte Schiller zugleich, die antike Tragödie von der Art des Oedipus rex zu überbieten, ja die eigentliche Ideal-Tragödie herzustellen. Denn nicht allein, daß hier das Schicksal viel zum Untergang des Helden tut, wie auch an Ödipus: die Wirkung des Schicksals soll auch zur vollen Befriedigung der Vernunft erklärt werden.

Als Schicksal in Wallenstein kommt nun alles in Betracht, was nicht des Helden Person, sein gegenwärtiges Ich und sein Wille, ist: die Vergangenheit, die Umgebung und das Unendliche, das sich in den Sternen und der Stimme des Weltgeistes äußert.

Es lag Schiller fern, den astrologischen Wunderglauben jener Zeit als historisches Moment in der Tragödie zu verwerten, etwa wie Grillparzer Kaiser Rudolfs alchimistische Studien III 1 des Bruderzwistes. Wallenstein glaubt zwar an die Zeichen des gestirnten Himmels, wie an die Stimme des Erdgeistes, im Gegensatz zu Kaiser Rudolf, der ausdrücklich von sich gesteht: Ich glaub' an Gott und nicht an jene Sterne, Doch jene Sterne auch, sie sind von Gott . . . — allein die Absicht des Dichters mit dem Wunderglauben ist eine besondere. Rudolf meint, daß es nicht unmöglich sei, den Geist und Atem des Unendlichen aus der Natur zu erlauschen, wenn der Mensch nur rein und still genug sei dazu. „In Sternen ist Wahrheit, im Gestein, in Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht."

Und wer's verstünde, still zu sein wie sie,
Gelehrig fromm, den eignen Willen meisternd,
Ein aufgespanntes, demutsvolles Ohr,
Ihm würde leicht ein Wort der Wahrheit kund,
Die durch die Welten geht aus Gottes Munde.

Für Schillers Zweck mit Wallenstein ist es gleich, ob die Sterne wahr sind oder lügen; ja, sie müssen wahr sein und lügen, nämlich im Dienst und Auftrag des unendlichen Schicksals, damit dieses mit dem Helden zur Abrechnung komme.

Wir sehen in „Wallensteins Tod" I 1 den Feldherrn vor dem „glückseligen Aspekt". Endlich stellte sich die große Drei „verhängnisvoll" zusammen, — es ist, als spräche der berechnende Dichter dem gläubigen Helden in den Text. Denn glückselig ist das Dreigestirn — Mars zwischen Venus und Jupiter — nur für Wallenstein, d. h. in dessen Auffassung, verhängnisvoll aber, vom Dichter aus gesehen. Daß Mars zwischen Venus und Jupiter Gutes bedeute, ist astrologisches Dogma, so gut als die für uns verrückten Sätze, die Seni im Saal beim Herzog von Friedland, II 1 der Piccolomini, entwickelt. Entscheidend ist, daß Wallenstein an den Aspekt glaubt. Die Sterne aber wirken hier genau in der Weise des antiken Orakels: sie versprechen Gutes und locken ins Verderben. Nur war Schiller gegenüber dem Dichter z. B. des Ödipus im Nachteil. Den Griechen mochte die Weltregierung durch die Götter immerhin feststehen trotz der ungeheuren Schuld, die sie dem Sohn des Laios von Anfang an beschieden, wie dieser selbst später, im Ödipus auf Kolonos, ausdrückt. Schiller dagegen hat bereits III 9 von Wallensteins Tod alle Not, Wallensteins Glauben an die Sterne aufrecht zu erhalten. Octavio Piccolomini, den die Stimme des Weltgeistes dem Feldherrn vor der Lützener Aktion als den Treuesten empfohlen hat — Erzählung ebd. II 3 — hat sich als Verräter erwiesen. Nun fallen die Regimenter ab.

Graf Terzky, dem es zwar seinerzeit von den Sternen sehr genehm war, daß sie Wallenstein zum Bündnis mit Wrangel getrieben, der aber, gegen die Stimme des Erdgeistes, vor Octavio nachdrücklichst gewarnt hatte, erhebt den Vorwurf: Hätt' man mir geglaubt! Da siehst du's, wie die Sterne dir gelogen! — Selbstverständlich meint er den Weltgeist, der ja, wie auch die Sterne, Ausdruck des unendlichen Willens ist. Tatsächlich haben die Sterne und der Weltgeist Wallenstein belogen, und es wäre Zeit für ihn, dies einzusehen. Denn kaum, daß er sich — I 1 — auf Grund des glückseligen Aspekts entschlossen hat, zu handeln, kommt — I 2 — die Nachricht, daß der Sesin den Kaiserlichen in die Hände gefallen, eine Tatsache, die Wallenstein selbst als „bösen Zufall" empfindet. Da es aber Schillers dramatischer Ökonomie zuwiderliefe, wenn der Held bereits III 9 den Glauben nicht allein an die Sterne, sondern auch an seinen Stern, d. i. an sein Schicksal, verlöre — wie könnte er sonst weiterschreiten im Verrat, nach Eger gehen u. s. w.? — so muß er sich mit einer allerdings verzweifelten Dialektik über die Tatsachen hinwegsetzen:[1])

Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal.
Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaft'gen Himmel.

Erst von diesem Moment ab läßt sich von Wallenstein sagen, er deute die Zeichen des Himmels und der Erde nach seinem Sinn. Denn wenn die Sterne nicht lügen sollen, Octavio aber doch ein Verräter sein kann, so folgt für uns in gerader Linie, daß die Kunst eben nichts wert ist. Doch fällt, wie wir gesehen haben, dieser Eigensinn eigentlich dem Dichter zur Last.

[1]) Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein. Berlin 1889, S. 111.

Daß aber wiederum diesem gar nichts, weder an Wallensteins Glauben als Charakteristikum, noch an der Wahrheit der Sterne an sich lag, zeigt die Schlußwendung mit ihnen, wenn V 4 Seni angsterfüllt erscheint: Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden! Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil, Die Zeichen stehen grausenhaft, nah! nahe Umgeben dich die Netze des Verderbens. — Nun sprechen die Sterne wahr, und Wallenstein fühlt es selbst; aber er folgt ihrer Weisung nicht mehr: Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück. Die Weisung hätte früher kommen sollen, Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu. — Nachdem die Sterne und die falschen Freunde ihn hieher geführt, wo kein Entrinnen mehr ist, haben beide die Mission des Dichters erfüllt, und Wallenstein kann seinen Wunderglauben fallen lassen. Nicht aber entspräche es Schillers Plan, wenn der betrogene Held in einer Anklage sich wider die Sterne empörte, ähnlich wie Macbeth es den Hexen zum Vorwurf macht:

> Traun wir den Gaukelgeistern nimmermehr,
> Die listig uns mit Doppelsinn betören:
> Das Wort der Zusag' halten sie dem Ohr,
> Und brechen es der Hoffnung.

Wallenstein muß sich dem Spruch des Schicksals weder beugen, noch darf er sich ihm entgegenstellen. Er wird vom Tod ereilt, während er einen langen Schlaf zu tun gedenkt. Die Todesqual und die Aussicht auf den Tod bleiben ihm erspart. Letztere gedeiht nur bis zur Ahnung.

Trotzdem konnte es nicht ausbleiben, daß Schiller im Streben, die vielen zerstreuten Tatsachen mit den Sternen im ersten und letzten Aufzug, dem Weltgeist vor der Schlacht bei Lützen und der Stimme der eigenen Natur, als Ausfluß und Wirkung des Schicksals zu kennzeichnen, in Widersprüche geriet. So hat Wallenstein ehedem Buttler in einer Weise um die Ernennung zum Grafen gebracht, die wir bei

seinem sonstigen Wesen für unmöglich halten möchten. Er selbst sagt III 4, daß er „diesem würdig braven Mann stilles Unrecht abzubitten" habe. Ein Gefühl, dessen er nicht Meister ist, „überschleicht in seiner Nähe schaudernd ihm die Sinne und hemmt der Liebe freudige Bewegung". Das Schicksal nun, um Wallenstein ja in Buttlers Gewalt zu liefern, fügt es so, daß dieser ihm das erste Pfand des Glückes reicht. Und diesmal überhört Wallenstein die Stimme des Innern, die ihm doch ebenso glaubhaft sein soll als die Zeichen der Sterne, und beredet sich, daß die Stimme *falsch*, die Tatsache zum Glücke sei:

> Nicht jeder Stimme, sind' ich, ist zu glauben,
> Die warnend sich im Herzen läßt vernehmen.
> Uns zu berücken, borgt der Lügengeist
> Nachahmend oft die Stimme von der Wahrheit
> Und streut betrügliche Orakel aus.

Hätten wir nicht gesehen, wie der Dichter zu solchem Wechsel der Farben kommt, so müßte man annehmen, Wallenstein glaube von allem nur, was ihm beliebt. Der tatsächliche Eindruck kann auch nicht weitab geraten; für *uns* handelt es sich jedoch zunächst um die *Absicht des Dramatikers*.

Als Wallensteins Schicksal kommen ferner Terzky und Illo, die selbstsüchtigen Gesellen, und Gräfin Terzky, der Ehrgeiz in Person, die mit Wallensteins einziger Tochter Seelenwucher treibt, in Betracht, wenn sie auch für sich Gegenstand einer Tragödie in der Tragödie sind. Ihre Einwirkung auf den Feldherrn liegt klar und bedarf nur weniger Worte. Sie müssen ergänzen, was Wallensteins Vergangenheit, sein eigener gekränkter Ehrgeiz und die unsichtbare Hand des Schicksals zum Verbrechen des Abfalls und des Verrats nicht zu stande bringen. Dabei verfahren sie mit bewußter Selbstsucht: Sie waren's, die in seine ruh'ge Brust Den Samen böser Leidenschaft gestreut, Die mit fluchwürdiger Geschäftigkeit Die Un-

glücksfrucht in ihm genährt. — Besonders tätig erscheinen sie in jenem Stadium tragischer Entwicklung, die den tatsächlichen Abfall Wallensteins und den Versuch zum Treubruch der Regimenter bringt. So lag es in Schillers Plan. Erst wenn der verhängnisvolle Schritt getan ist, gewinnt der Feldherr wieder Selbstbewußtsein und Energie. III 10: Es ist entschieden, nun ist's gut — und schnell Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen ... Wir erkennen die stärkste Eigenart der Trilogie im Streben des Dramatikers, das Verbrechen einerseits geschehen und sich voll auswirken, den Helden anderseits nur zum Teil schuldig und doch tragisch untergehen zu lassen.

Im Vergleich zum Stoff der Maria Stuart lag für Schiller bei Wallenstein schon eine Schwierigkeit und ein Hindernis reiner Tragik darin, daß der Held, wenn auch nicht vor unsern Augen, so doch unter unserer Aufsicht die sittliche Weltordnung verletzt. Am liebsten sah er für die Zeit seiner kunsttheoretischen Tragik die tragisch wirkenden Handlungen, die bei ihm, infolge des Ausblicks auf die sittliche Weltordnung, fast ausnahmslos Verbrechen im Sinn der Moral sind, vor Beginn des Dramas fallen, wie er das bei Maria Stuart bereits in der Geschichte vorfand. Das Drama brauchte dann nur die Wiederherstellung, den Vollzug der gestörten sittlichen Ordnung der Dinge zu zeigen. War dem Stoff eine solche Wendung nicht zu geben, so griff er, wie in der Jungfrau von Orleans, zu fiktiver Schuld.

In Wallenstein ist die Weltordnung gestört nicht zuerst durch den Abfall vom Kaiser und das Bündnis mit den Schweden — diese Tatsachen haben die Verhältnisse großenteils erzwungen —, sondern durch Wallensteins Stolz und Herrschbegier und seine verbrecherischen Gedanken. Weil er die Tat gedacht, muß er sie vollbringen. Das Verbrechen spinnt sich aus dem Unendlichen an und soll ins Unendliche

wirken. Wenn die Gräfin Terzky den zögernden Feldherrn endlich mit dem letzten, stärksten Hinweis auf die Gestirne zum Entschluß vermocht hat, mit Wrangel abzuschließen, so ist die erste Bezugnahme im Text auf das Unsichtbar-Unendliche, die zweite auf den unerbittlichen Ruin im Gefolge: Es ist sein böser Geist und meiner. Ihn Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht, Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl Auch schon für meine Brust geschliffen ist . . . Denn: „Jede Untat trägt ihren eignen Racheengel schon, die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen".

Es mag eine ungeheure Geistesarbeit gewesen sein, diese Masse widerstrebenden Stoffes in den Dienst der Idee zu zwingen. Ganz ist das Bestreben ja nicht geglückt, aber doch größtenteils. Für sich betrachtet, können die zerstreuten Anstalten der Trilogie nur verwirren. Die volle Aufklärung erhalten wir nur aus dem Zusammenhalt derselben mit Schillers Theorie des tragischen Mitleids. Weder die Darstellung auf der Bühne, noch die aufmerksame Lesung läßt die Idee in jener Klarheit und Rundung erscheinen, die Schiller im Sinne hatte, als er — 29. Dezember 1794 — an Körner schrieb: „Alles hängt aufs beste zusammen und durch das Ganze herrscht eine Simplizität, die sich mir selbst bei der Ausführung durch eine größere Leichtigkeit bemerkbar macht. Alles dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen, um die Begriffe von Freiheit und von Zeit, von Tatkraft und von Leiden", — und wieder 5. Januar 1795: „Eine solche Einheit, als diejenige ist, die dieses System zusammenhält, habe ich in meinem Kopfe noch nie hervorgebracht, und ich muß gestehen, daß ich meine Gründe für unüberwindlich halte". Das Publikum wird diese Wechselwirkung nur an wenigen Stellen verspüren, am ersten im 5. Aufzug kurz vor Wallensteins Tod, wohl als Stimmung, ähnlich wie aus Shakespeares Julius Cäsar in der Nacht vor

deſſen Tod — I 3 —, oder aus Goethes Fauſt — 2. Tl. 2. Akt —, wenn Famulus zu Mephiſto in Fauſtens ehemaliges Studierzimmer kommt: Welch ein Tönen! welch ein Schauer! Treppe ſchwankt, es bebt die Mauer . . .

Im Eindruck wird Wallenſteins Verbrechen, trotz der Verhüllungen, ſtets ſtärker ſein als nach der Abſicht des Dichters. Mit Wallenſteins Tod erreicht er aber ſeinen Zweck. Denn, genau beſehen, leidet der Held bereits ſeit dem erſten Aufzug und von jenem Augenblick ab, da er die Ahnung deſſen ausgeſprochen, und es haben ſich zahlreiche Momente gezeigt, die ſeine Schuld, d. h. ſoweit er die Schuld der Tatſache trägt, verringern, ſo zwar, daß er ſelbſt ſie V 4 getilgt glaubt. Er ſpricht von der eiferſüchtigen Gottheit, dem Typhon der Mythe:

> Auch ich hab' ihm geopfert — denn mir fiel
> Der liebſte Freund und fiel durch meine Schuld.
> So kann mich keines Glückes Gunſt mehr freuen,
> Als dieſer Schlag mich hat geſchmerzt — Der Neid
> Des Schickſals iſt geſättigt, es nimmt Leben
> Für Leben an . . .

Damit iſt Raum geſchaffen für die tragiſche Rührung ſeines Todes. Dieſe iſt Zweck der Tragödie. Nicht Genugtuung, nicht Erſchütterung, ſondern Rührung ſoll ſie erzeugen. Von Wallenſtein ſollen wir uns nicht wie von Octavio ſagen, wenn er, zwar ſeines geliebten Sohns verluſtig, aber mit der Ernennung zum Fürſten „ſchmerzvoll zum Himmel blickt": Dir iſt noch zu wenig geſchehen, — oder von der Gräfin Terzky, wenn ſie ſich, in Konſequenz ihres verbrecheriſchen Trachtens, vergiftet hat, nachdem alles geſcheitert: Dir iſt eben recht geſchehen, — von ihm müſſen wir uns ſagen: Dir iſt zu viel geſchehen; du hatteſt zwar eine Schuld im Buch des Schickſals, allein durch deinen Tod gabſt du mehr als Sühne, ein Opfer. — Tatſächlich iſt wehmütiges Be-

dauern unsere Empfindung, wenn wir Wallensteins Leichnam vorüber tragen sehen.

Wieder ist es Gebot der Idee, daß Buttler, den wir doch als Mörder schlechthin zu nehmen geneigt sind, straffrei ausgeht. Auf schnöde Weise hat Wallenstein ihn um die Beförderung gebracht. Die Eröffnung hierüber durch Octavio — II 6 — bringt ihn zu Raserei und stachelt gemeine Rachsucht in ihm auf. Er selbst zwar will Wallenstein nur liefern, um seine neuerliche Treue gegen Habsburg zu beweisen; wir trauen aber der allgemeinen Erfahrung über das Menschenherz mehr als seinen Worten. Kommt es dann zur Tat, so sagt er — IV 8 —: Doch nicht mein Haß macht mich zu seinem Mörder. Sein böses Schicksal ist's . . . Es denkt der Mensch, die freie Tat zu tun, Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden Gewalt . . .

Nach allem leuchtet ein, daß Schiller mit der glatten Folge von Ursache und Wirkung, wie Grillparzer sie im Ottokar handhabte, nicht auskam. Vielmehr bedurfte er zur schließlichen Gewinnung einer reinen Harmonie vorausgehender starker Dissonanzen. Diese hat er durch die philosophische Behandlung des Stoffes übergenug geschaffen. Sie bestehen im Mißverhältnis von Wallensteins persönlichem Willen und seiner Tat, mit anderen Worten, von Wallensteins Tat und dem aus ihr folgenden Untergang.

Daß Schiller hierin ein Problem, wenn nicht das Problem des modernen Dramas gekennzeichnet hat, ist nicht zweifelhaft. In der griechischen Kunst, die ihren Stoff von der Volksreligion und Philosophie empfing, wirke, sagt er, die blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und erdrückend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Auf die Frage nach dem Untergang einer Person im griechischen Drama bliebe nur der Hinweis auf den allerdings unschädlichen Ort der Notwendigkeit, die, was er nicht sagt, stets

von den Göttern bestimmt ist. Dabei aber ist zu erwägen, daß der Grieche sich mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit — den Götterwillen — den ganzen Umkreis menschlicher Erscheinungen für dramatische bezw. tragische Darstellung gewahrt hat, während für das moderne Drama alle Fälle als undarstellbar ausscheiden, die nichts als den Hinweis auf die Notwendigkeit zulassen, die wir Zufall zu nennen uns gewöhnt haben. Der Zufall als herrschendes Motiv einer Tragödie ist für uns unerträglich; die Schicksalstragödien der Werner, Müllner und Grillparzers Ahnfrau ändern an dem allgemeinen Gesetz nichts. Höchstens als mitbestimmendes Element erkennen wir ihn an, wie in Shakespeares Romeo und Julia, in Grillparzers Treuem Diener.

Und nur weil die griechische Tragödie auf dem Nährboden der Religion stand, waren tragische Vorwürfe von der Art des Oedipus rex möglich und für den Griechen vollwertig. In der Verknüpfung allen menschlichen und natürlichen, physischen und psychischen Geschehens sind sich antikes Heiden- und modernes Christentum gleich. Allein die moderne Tragödie hat sich von der religiösen Weltanschauung emanzipiert und hat den Menschen zum Mittelpunkt der Betrachtung gemacht. Damit verlor der Zufall, die Notwendigkeit, alle überzeugende Kraft. Schillers Absicht nun ging auf nicht mehr und nicht weniger, als ihm diese, trotz der Trennung von der Religion, zurückzugeben. Nach seiner Auffassung sollte sich der widersprechendste tragische Fall zur Harmonie sittlicher Weltordnung auflösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung, meinte er, könne sich nur die neue Kunst erheben, „die von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff erhält".

Das Aussichtslose dieses Unternehmens liegt auf der Hand. Einmal würde die Lösung aller tragischen Konflikte zur Harmonie der sittlichen Weltordnung denselben sichern

und ausgebreiteten Glauben an eben diese Weltordnung — Schillers rationalistisches Christentum, wie die Romantiker sagten — voraussetzen, wie das antike Heiden- und das moderne Christentum sein Dogma als Weltanschauung vorausgesetzt hat und voraussetzt, einen Glauben, der wohl Schiller eignete, der aber keineswegs die Gesamtheit moderner Menschen charakterisiert. Sodann kam Schiller trotz seines Glaubens an die sittliche Weltordnung nicht mit den tragischen Stoffen der Geschichte aus, sondern mußte sie, wie sich besonders im Fall der Jungfrau von Orléans erweisen wird, für die Zwecke seiner Weltanschauung umformen. Wenn diese ist, was sie nach Schillers Absicht sein soll, so muß sie sich in jedem Menschenschicksal widerspiegeln, und Aufgabe des Dramatikers braucht nur zu sein, die Spiegelung recht deutlich zu zeigen; nicht aber darf er den entehrenden und aller Gerechtigkeit hohnsprechenden Tod der Hexe Jeanne d'Arc gegen einen Tod in himmlischer Verklärung vertauschen. Ein Gutteil von Schillers großartiger Wirkung auf die deutsche Nation beruht ja zweifellos auf seinem sittlichen Pathos. Es frägt sich aber, ob das Publikum dieses im Dienst der sittlichen Weltordnung stehend empfindet. Uns scheint, in den wenigsten Fällen. Was den Dichter macht und seine Wirkung entscheidet, ist doch das kräftige natürliche Empfinden. Ein Glück für unsern Dichter, daß dieses fast ausnahmslos in der Parallele mit seiner Spekulation wirken konnte, im Gegensatz zu Kleist, dessen negative Weltanschauung ihn wiederholt, besonders aber in den Schroffensteinern, mit jenem natürlichen Gefühl in Widerspruch brachte, so daß er selbst die besten bezw. kräftigsten Situationen wieder zerstörte.

Die Untersuchung resultiert dahin: Obwohl Schiller das System der sittlichen Weltordnung in der Wallenstein-Trilogie zur Vollkommenheit dargestellt glaubte, ist dieses nur in mühsamer Untersuchung aufzudecken. Deshalb kann die eigentliche

und beste Wirkung der Tragödie nicht *ihm* zu gute geschrieben werden. Diese ist vielmehr die empirische, die nicht zu hindern, sondern zu fördern der Dichter klug genug war, wie die oben angeführte Stelle über das gewöhnliche moralische Urteil im Betreff des Wallensteinschen Verbrechens bezeugt.

Schließlich erübrigt noch, über die Tragödie des *Max Piccolomini* zu sprechen. Innerlich mit ihr verwandt sind die „Malteser", die wir im Entwurf besitzen, aus dem die Idee ohne weiteres zu erkennen ist.

Warum muß Max Piccolomini sterben? Er hat nicht wie Wallenstein Verrat gesonnen. Ist also seine Freundschaft und Verehrung zu dem Mann und seine Liebe zu Tekla Sünde? Keineswegs. Klug freilich und Wunsch seines Vaters wäre es gewesen, sich nicht an die Wallenstein zu ketten. Trotzdem sind Max' Gefühle das Zeugnis seiner edlen Natur. *Ein tragisches Verschulden, und wäre es nur in Gedanken, kann bei ihm nicht gefunden werden.* Der Dichter wollte ein solches schlechterdings ausgeschlossen wissen. Die Worte des jungen Helden III 18 sind typisch für den tragischen Fall:

> Unglücklich schwere Taten sind geschehn,
> Und eine Frevelhandlung faßt die andre
> In enggeschloßner Kette grausend an.
> Doch wie gerieten *wir*, die nichts verschuldet,
> In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?
> Wem brachen *wir* die Treue? Warum muß
> Der Väter Doppelschuld und Freveltat
> *Uns* gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?

Bei gleicher Gefahr, aber *ohne* das Bewußtsein derselben könnte man ihn vom Schicksal der antiken oder modernen Schicksalstragödie erfaßt glauben. Doch das ist *Schillers* Zweck nicht. Das Schicksal richtet sich ihn offenbar als Opfer zu. Der Konflikt ist unlösbar. Octavio hat seinem Sohn das Gewissen geschärft, ihn vor Meineid und Treubruch gegen

Habsburg gewarnt und die Ahnung des Gemüts über die Vorgänge im Lager zur Gewißheit geklärt. Er meint — Die Piccolomini V 1 —: Es ist nicht immer möglich, Im Leben sich so kinderrein zu halten, Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten. — Um die kalte, glatte Pflicht zu tun und seinen „guten Zweck" zu wahren, soll Max, nach der Meinung des Vaters, den Überschuß von Gefühlen gegen Wallenstein und seine Tochter preisgeben. Täte oder vielmehr könnte er das, so wäre er dem Schicksal entronnen. In Wahrheit sind aber Liebe und Freundschaft in ihm nicht minder stark als die Pflicht, und darum ist sein Konflikt ein tragischer. In der Art, wie ihn der Dichter betreibt, erkennen wir seine idealistische Geistesrichtung. Nicht also, daß Max Piccolomini den Eid der Treue bricht und durch die Tat sein Schicksal an das Wallensteins kettet, um mit diesem zu Grunde zu gehen, ähnlich wie von Mann und Weib Medea zu Jason — Das goldene Vließ: Medea, 2. Aufz. — sagt: Weißt noch den alten Spruch: Allein soll keines sterben? Ein Haus, Ein Leib und Ein Verderben . . . Weil Max keine Möglichkeit sieht, sich aus dem Zwiespalt der Gefühle zu retten, entschließt er sich, den Tod in der Schlacht zu suchen. Ursprünglich und natürlich wäre ja das Gefühl der Freundschaft und Liebe das eigentlich menschliche, stärkere, und eben darum tragisch wirkende, wie auch in Romeo die persönliche Liebe gegenüber dem offiziellen Haß. Die Pflicht gewinnt für Max Piccolomini das Gleichgewicht gegenüber den menschlichen Gefühlen nur vor dem Forum der sittlichen Weltordnung. Julia bei Shakespeare fühlt zwar auch, daß es nicht ganz in der Ordnung, wenn sie, die Capulet, den Montague Romeo liebt; allein sie ist rasch darüber weg — II 2 —: O Romeo! warum denn Romeo! Verleugne deinen Vater, deinen Namen! Willst du das nicht, schwör dich zu meinem Liebsten, Und ich bin länger keine Capulet! . . Ihre weitere Sorge bezieht

sich vornehmlich auf Romeos leibliche Sicherheit. Schiller macht die am Konflikt beteiligte Tekla zur Sprecherin der sittlichen Weltordnung. Worüber sich Julia so leicht abfindet, bringt sie nicht über die Lippen. Sie entscheidet vielmehr selber gegen ihr Gefühl — Wallensteins Tod III 21 —: Geh und erfülle deine Pflicht! . . Das ist auf keinen Fall die Sprache des Herzens. Was Leidenschaft ist, sieht eben die Gefahr nicht und will sie nicht sehen. Tekla aber spricht: Fort! Eile! Eile, deine gute Sache Von unsrer unglückseligen zu trennen! — Für Max ist das natürlich ein Grund mehr, in den Tod zu gehen. Doch dürfte uns der Dichter schwer bereden, daß Tekla vor einem andern Forum als dem der sittlichen Weltordnung zur Entscheidung zwischen Pflicht und Gefühl zu Gunsten der erstern geeignet sei.

Die Absicht des Dichters mit Piccolominis Tod ist also klar. Im Aufsatz „Über die tragische Kunst" hatte er die Gattung des Rührenden für die höchste erklärt, „wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist". Nachdem er also an Wallenstein ein Beispiel der sich wiederherstellenden, weil verletzten, sittlichen Ordnung gegeben hatte, wollte er in der nämlichen Tragödie das noch höhere Beispiel sich selbst opfernder Tugend geben. Wieder erhebt sich die Frage, ob der allgemeine Eindruck bei der Nachricht von Max' Tod in der Schlacht der der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur ist, oder ob er nicht doch dem letzten Ausruf Teklas entspricht:

Da kommt das Schicksal — roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

Die Doppelwirkung des Dichters auf die höhere Vernunft und das Publikum zeigt sich in keinem Fall

deutlicher als hier. Obwohl seine Absicht mit dem Untergang des schuldlosen jungen Helden zweifellos auf den Sieg des Sittengesetzes ging, wobei sich unser Schmerz in das Bewußtsein „einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens" auflösen soll, formulierte er den gegenteiligen Eindruck, der an der Tatsache selber haftet, für die Menge in wohlgesetzten Schlußworten! Das „ganz gemeine moralische Urteil" war eben doch, so lästig es ihm war, ein wesentlicher Faktor seiner Erwägungen. Für uns besteht zudem kein Zweifel, daß er zahlreiche seiner besten Wirkungen gerade im Hinblick auf dieses von ihm verachtete Urteil geschaffen hat.

Die Tragödie der Malteser erklärt sich hiernach von selbst. Sie ist ganz in Analogie der vorausgehenden gedacht. Versuchsweise beschäftigte sich Schiller mit ihr sogar früher als mit Wallenstein — die erste Erwähnung, seitens Goethes, finden wir 19. Oktober 1794, die erste über Wallenstein 18. März 1796 des Briefwechsels —, und es entspricht nur seiner Dichternatur, daß er, von der Gesetzgebung über tragische Rührung, tragisches Mitleid u. s. w. kommend, den Fall sich zur Darstellung wählte, den er selbst als den höchsten erklärt hatte. Doch mußte zu den Maltesern erst der Stoff erfunden werden, während ihn für Wallenstein die Geschichte dem Dichter und früheren historischen Schriftsteller bereits geliefert hatte. Daraus mag sich die Verzögerung im Entwurf der ersten Tragödie erklären. Das punctum saliens, das dann Schiller im Brief vom 22. Oktober 1799 — an Goethe — als gefunden erwähnt, kann auch für uns nicht schwer zu sehen sein.

Der Ordensgroßmeister La Valette der Malteser auf der von den Türken belagerten und hart bedrängten Insel Malta hat sich zum Ziel gesetzt, den in vielem Sinn ver-

derbten Orden zu seiner Reinheit wiederherzustellen. Die Ritter sind wohl noch kühn und tapfer, „aber sie wollen es auf ihre eigene Weise sein und sich nicht mit blinder Resignation dem Gesetz unterwerfen". Für die Verteidigung der Insel ist es von größter Wichtigkeit, daß das hartbedrängte Fort St. Elmo im Besitz der Malteser bleibe. Die durch eine gesetzliche Ordnung bestimmten Verteidiger bitten den Großmeister, sich zurückziehen zu dürfen. Dieser verweigert die Zustimmung. Inzwischen ist die Lage im Fort derartig geworden, daß der Fall vorauszusehen ist. Eine zweite Abordnung mit dem heldenhaften Jüngling St. Priest begehrt La Valette zu sprechen, — er weist sie ab. Da verschwören sich die Mißvergnügten gegen ihn. St. Priest allein kommt vor den Großmeister. Durch ihn hoffte man diesen umzustimmen; St. Priest aber will nicht zurückberufen sein und deckt die Verschwörung auf. Nun verpflichtet der Großmeister die getreuen Ritter durch freien Entschluß, ihm zum letzten Kampf nach St. Elmo zu folgen; daraufhin erhält die Besatzung Erlaubnis zum Abzug. La Valette hat die Würde des Ordens-Großmeisters abgelegt und Romegas, den Hauptverderber des Ordens, zum Nachfolger bestimmt, wodurch dieser augenblicklich zum Bewußtsein seiner Pflicht und Verantwortung kommt.

Nun erst setzt das Tragisch-Rührende ein. Denn St. Priest, den wir bisher vor allen lieb gewonnen, und von dem wir ahnen, daß er beim letzten Kampf auf St. Elmo fallen werde, ist der natürliche Sohn des Großmeisters selbst, wie dieser ihm jetzt erst, während er ihn dem Tod weiht, bekennt. Über dieser Großmut wollen nun nicht allein die bisher zagenden Ritter auf St. Elmo bleiben, sondern sie dringen in La Valette, sich als Großmeister dem Orden zu erhalten, und jeder ist bereit, für St. Priest in den Tod zu gehen. La Valette bleibt zwar, allein sein Sohn geht in die Schlacht,

tut Wunder gegen die Türken und stirbt. Sein Leichnam, aus den Wellen aufgefangen, wird gebracht. „La Valette erhebt sich über sich selbst. Er preist die hohe Bestimmung seines verklärten Sohns, sieht in allen Rittern seine Söhne und vertraut fest auf die Kraft des Ordens, die jetzt als unbedingt und unendlich dasteht." — Im Entwurf bemerkt Schiller noch: „Der Erfolg hat diesen Glauben bewährt."

Die Skizze zeigt zur Genüge, daß der tragische Konflikt derselbe ist wie bei Max Piccolomini. Das Vernunftgesetz tritt hier in der Pflicht und Zucht des Ordens auf. Ein Unterschied besteht nur darin, daß es für La Valette so wenig als St. Priest ein Schwanken zwischen Pflicht und Liebe gibt, so daß der Ausdruck Konflikt schon zu viel sagt. Wie Schiller mit dieser geradeausschreitenden Opferung des jungen Ritters für eine Tragödie ausreichen wollte, ist uns, die Bedeutung des Chores wohl erwogen, nicht klar. Sonst sehen wir Tragödien entstehen, indem das Menschliche und Allzumenschliche den Abfall von Gewissen, Pflicht, Staat und Gesetz erzwingt; hier soll uns tragische Rührung werden aus dem Anblick, wie das Edle und Herrliche freudig der Pflicht erliegt, und sollen trotzdem die erquickende Vorstellung vollkommener Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur gewinnen. Für das Gelingen dieses tragischen Vorwurfs wird entscheidend sein, ob wir, das Publikum, von der Warte der Allgemeinheit und sittlichen Weltordnung, oder als Erdenbürger und Menschen schlechthin empfinden. Regel ist letzteres. Wir halten also dafür, daß die „Malteser" nach dem vorliegenden Entwurf nicht auszuführen waren. Was die Wallenstein-Trilogie als Nebenhandlung und hier nur mit so viel Seitenblicken auf das sogenannte gemeine moralische Urteil gestattete, kann nach unserm Ermessen nicht Gegenstand einer selbständigen Tragödie sein. Andernfalls müßte die Kunst auf ihr Vorrecht verzichten, uns die Helden „menschlich näher" zu bringen.

5. Maria Stuart. Jungfrau von Orléans. Braut von Messina.

Für Maria Stuart lag der Stoff verhältnismäßig günstig. Zwar klagte Schiller kurz vor Fertigstellung des ersten Aktes, daß er ihn viel Zeit koste, weil er „den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff bestehen müsse", — doch nicht, wie wir sehen werden, um diesen der Idee erst dienstbar zu machen, sondern, um alles auszuscheiden, was ihr nicht dienstbar wäre. „Es brauchte Mühe, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem, was diese Brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte".[1]) Ein „paar tragische Hauptmotive" boten sich dem Dichter bereits beim ersten Studium der Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth und gaben ihm „großen Glauben an diesen Stoff, der unstreitig sehr viele dankbare Seiten habe". Die Konzeption des Stückes war vollendet, sobald Schiller eine Möglichkeit sah, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung zu beginnen.[2])

Aus dem Zusammenhalt dieser Bekenntnisse mit der Theorie tragischen Mitleids erschließt sich die Idee der Tragödie wie von selbst. Man hat nämlich wiederholt darauf hingewiesen, daß Shakespeare aller Vermutung nach Maria Stuart zunächst als junge, heißblütige Sünderin aufgeführt hätte, um in den letzten Akten ihren Sturz auf Grund ihrer Sünden und Verbrechen zu zeigen, wie er es z. B. an König Richard II. getan. Das wäre tragische Wirkung durch die beste Benutzung des Stoffes gewesen. Schiller suchte den Zweck der Tragödie durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen. Darum konnte er das gleiche Verfahren wie Shakespeare nicht einschlagen. Maria Stuart erscheint

[1]) Brief an Goethe v. 20. Juli 1799.
[2]) Brief an Goethe v. 26. April 1799.

vom erſten Auftritt an als Dulderin. Höchſtens Gedankenſünden fallen ihr zur Laſt. Ihr Herz iſt vorderhand noch von „neid'ſchem Haß“ erfüllt und „Rachgedanken“ toben in ihrem Buſen. Der große, wohl der größte Vorteil des Stoffes lag hierin. Bereits im Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 hatte ſich Schiller nach einem tragiſchen Stoff von der Art des Oedipus rex geſehnt. Wer die innere Ökonomie ſeiner Dramen, beſonders nach dem Geſichtspunkt der Idee erforſcht, wird dieſen Stoff nicht in dem der Braut von Meſſina, ſondern in dem der Maria Stuart ſehen. So gut Ödipus bereits bei ſeinem erſten Auftreten von dem ſich vollziehenden Schickſal erfaßt iſt, ſo gut auch Maria Stuart. Die unabänderlichen Taten liegen rückwärts im Leben beider. Das Schickſal bei Schiller iſt ein Abſtraktum, bei Sophokles ſind es die körperhaft gedachten Götter. Dieſe verderben Ödipus nach vorgefaßtem Willen, vorgefaßter Willkür. Bei Schiller ſoll das Schickſal zum Schluß unendlich gerecht, weiſe und gütig erſcheinen.

Demgemäß erſcheint Maria als reine Dulderin. An Babingtons und Parrys Hochverrat iſt ſie nicht beteiligt. Daß ſie ſich bei der Zuſammenkunft mit Eliſabeth gegen die königliche Heuchlerin auflehnt, empfinden wir nicht im mindeſten als perſönliche Schuld, ſoviel Unheil für ſie daraus folgt. Daß Mortimer und Leiceſter in irdiſcher Liebe zu ihr entbrennen, iſt nicht ihre Schuld, wenn ſie auch vorerſt noch hofft, letzteren einſt beglücken zu können. Darnleys Tod durch ein offenbares Verbrechen und Marias Heirat mit dem mutmaßlichen Mörder Bothwell werden im Stück nur leiſe rekapituliert. Was im Stücke geſchieht, iſt klares, großenteils gemeines Unrecht gegen ſie.

Gleichwohl ſchrieb Schiller von ihr: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen . . . Das Pathetiſche muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein perſönlich

und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit . . ."[1])

Der Widerspruch erklärt sich aus folgender Erwägung: Angenommen, Maria stürbe für ihre Jugendsünden: welchen Vorteil für die Vernunft erreichte Schiller? Offenbar den gewöhnlichen der Tragödie: daß Schuld und Sühne sich auslösen. Sein Zweck in der Tragödie aber ist, eine scheinbare Zweckwidrigkeit in der sittlichen Welt zur Harmonie aufzulösen. Jene fand er zum größten Teil bereits im Stoff. Als Schutzflehende war Maria nach England gekommen — man nahm sie in Haft. Obwohl sie selbst ihr Thronrecht nur nach Elisabeths Tod gesichert wissen will, leiten der Papst, Spanien und Frankreich auf Antrieb der Jesuiten eine ungeheure Propaganda ein zu ihrer Freilassung und Wiedereinsetzung, welche Propaganda ihrerseits Maria dem englischen Hof und vor allen der ehrgeizigen Königin verhaßt und höchst gefährlich machen. Ohne Marias Mitwollen verschwören sich Babington und Parry gegen das Leben der regierenden Königin, die nunmehr durch Einsetzung des Gerichtshofes auf Schloß Fotheringhay zur Entscheidung schreitet. Obwohl Maria verneint, die Verschwörung auch nur gebilligt zu haben, kommen die 40 Peers und 5 Oberrichter auf Grund der falschen Zeugen Kurl und Nau zum Todesurteil. Soweit fällt nicht ein Schatten von Schuld auf Maria. Sie erscheint als Opfer ihres Standes, Bekenntnisses und ihrer Vergangenheit, wie von einem feindseligen Schicksal aufs Schafott gezogen. Königin Elisabeth erscheint sittlich sicher nicht bevollmächtigt, sie zu töten. Darin liegt die Zweckwidrigkeit.

Und doch — so will der Dichter, daß wir empfinden — verfährt das Schicksal gerecht mit der Königin Maria. Die Zweckwidrigkeit ist nur eine scheinbare. Es könne nicht schwer fallen, die Dissonanz in völlige Harmonie aufzulösen. Denn

[1]) Brief an Goethe v. 18. Juni 1799.

wenn die Stuart ſchon unſchuldig verurteilt wird, ſie hat ehedem ſchwer gefehlt. V 7 geſteht ſie: Nicht durch Haß allein, durch ſünd'ge Liebe Noch mehr hab ich das höchſte Gut beleidigt. Das eitle Herz war zu dem Mann gezogen, Der treulos mich verlaſſen und betrogen . . . Ihre Neigung zu Graf Leſter iſt nicht ein Vergehen, das vor den Staatsgerichtshof gehört, allein es iſt, nach ihrem eigenen Ermeſſen, ſittliche Schuld. Des weitern kehrt im Augenblick der letzten Rechenſchaft eine frühe Blutſchuld mit neuer Schreckenskraft zurück: Den König, meinen Gatten, ließ ich morden Und dem Verführer ſchenkt' ich Herz und Hand! . . Trotz der ſtrengſten Kirchenſtrafen will der Wurm in ihrer Seele nicht ſchlafen — will ſagen: Das Schickſal hat noch eine Forderung an ſie. Der Dichter hebt die ſcheinbare Zweckwidrigkeit mit aller Schärfe im Text hervor. Nachdem Maria ihr Bekenntnis erſchöpft, fragt Melvil:

Wie? Deinem Gott verhehlſt du das Verbrechen,
Um deſſentwillen dich die Menſchen ſtrafen?
Du ſagſt mir nichts von deinem blut'gen Anteil
An Babingtons und Parrys Hochverrat?
Den zeitlichen Tod ſtirbſt du für dieſe Tat,
Willſt du auch noch den ew'gen dafür ſterben?

Maria aber beteuert ihre Unſchuld und ſagt:

Gott würdigt mich, durch dieſen unverdienten Tod
Die frühe ſchwere Blutſchuld abzubüßen.

Deutlicher ließ ſich die Idee des Stückes nicht bezeichnen. Durch den unſchuldigen Tod, den Maria in Gottergebenheit duldet, bietet ſie der ſittlichen Ordnung der Dinge Genugtuung für frühere Schuld. Durch die Erkenntnis deſſen löſt ſich die empfundene Zweckwidrigkeit in Zweckmäßigkeit auf, und obwohl wir Marias Tod ſchmerzlich bedauern, gewinnen wir die Einſicht (= Vorſtellung), daß die höhere Harmonie der ſittlichen Welt dieſer Diſſonanz bedurfte.

Hätte Schiller die Tragödie etwa mit Darnleys Ende begonnen, so wäre der Eindruck unvermeidlich gewesen, daß Marias Tod auch sachlich Folge und Sühne ihrer Schuld sei; indem er aber erst mit dem Moment einsetzte, da sich das Verhängnis an ihr zu vollziehen beginnt, beugte er dem vor. Nun begreift sich, daß ihm Stoffe mit schon vollzogener, unabänderlicher Handlung vorteilhafter erschienen als Stoffe, wie Shakespeare sie liebte. Die Vorteile sind unermeßlich, schrieb er an Goethe, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung ... dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.[1]) — Furcht im Bezug auf eine in der Vergangenheit liegende oder in der Zukunft drohende Handlung ist natürlich ein anderes, als Furcht für die tragische Person, die Schiller als eigentliches Mittel der Tragödie nicht gelten läßt. Ohne auf eine eigentliche Begriffserklärung von Furcht und Mitleid einzugehen, läßt sich absehen, daß Furcht in Ahnung des Untergangs einer tragischen Person auf Grund tragisch wirkender Handlungen besteht, die im allgemeinen nicht immer gegen Recht und Sitte verstoßen müssen, die aber bei Schiller stets eine Verletzung der sittlichen Weltordnung in sich schließen. Nun wissen wir aber, daß nach seiner Theorie der Vernunft nichts Peinlicheres geschehen kann, als die sittliche Weltordnung verletzen sehen zu müssen. Mitleid kann eine Handlung erst von dem Moment ab gewähren, als die sittliche Weltordnung sich wiederherzustellen beginnt, die tragische Person also im

[1]) 2. Oktober 1797.

Niedersteigen begriffen ist. Eine vom Schicksal erfaßte Person leidet, und wir empfinden Mitleid; dieses ist notwendiger Schmerz, insofern durch das Leid der tragischen Person sich die sittliche Weltordnung wieder ins Gleichgewicht bringt, wodurch sich unserseits die erquickende Vorstellung absoluter Zweckmäßigkeit in der sittlichen Welt bildet.[1])

Da ferner Maria Stuart ehedem besonders als Weib gesündigt, kam Schiller viel darauf an, die Macht ihrer Persönlichkeit als Weib für seinen Zweck symbolisch zu verwerten. Wir wissen, daß der Königin Elisabeth gegenüber Marias Katholizismus besonders verhängnisvoll ist. Im Drama sehen wir, wie sie eben der katholische Mortimer liebt, sinnlich, rasend, treu und hingebend, — und eben dadurch Marias Fall beschleunigt, wenn nicht herbeiführt. Sein Plan zur Befreiung Mariens geht ebenso wie Babingtons Mordanschlag auf Elisabeth zurück auf die Verschwörung im Hause des französischen Gesandten. Mortimer gründet sein Verlangen geradezu auf Marias frühere Gunstgewähr an Männer ihres Gefallens. III 6, V. 2581: Du bist nicht gefühllos; Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an, Du hast den Sänger Rizzio beglückt, Und jener Bothwell durfte dich entführen . . . Maria aber will um diesen Preis nicht gerettet sein: Mein Unglück sollt' Euch heilig sein, mein Leiden, Wenn es mein königliches Haupt nicht ist . . .

Wiederum ist der Mann, dem Maria wirklich Neigung geschenkt, und in dessen Einfluß noch am ersten die Möglichkeit ihrer Befreiung läge, Graf Lester, ein Feigling und Verräter. Ihre weibliche Macht schlägt auch an ihm zu ihrem Verderben aus. Ihre letzte Begegnung mit ihm ist nicht allein vom Dichter symbolisch gedacht, sondern wird auch so empfunden, nicht zum Vorteil der Dichtung:

---

[1]) Harnack, S. 311.

Ihr haltet Wort, Graf Leſter — Ihr verſpracht
Mir Euren Arm, aus dieſem Kerker mich
Zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt.

Jetzt, auf dem Gang zum Tod, von keiner irdiſchen Neigung mehr verſucht, darf ſie ohne Schamerröten geſtehen, daß ſie ihn wirklich geliebt und ihn mit ihrer Liebe zu beglücken gehofft hatte. Am Unglück, das ihr von beiden Männern zufällt, iſt ſie unſchuldig; aber als Weib hat ſie ehedem ſchwer geſündigt. So vollzieht ſich auch hierin die ſittliche Weltordnung.

Der Idee nicht günſtig lag der Stoff zur Jungfrau von Orleans. Um ihn erſt dienſtbar zu machen, mußte eine weſentliche Veränderung, einmal im Gang der Handlung, ſodann beſonders in der ſeeliſchen Entwicklung der Heldin vorgenommen werden.

Die hiſtoriſche Jeanne d'Arc fiel am 23. Mai 1430 bei einem Ausfall aus Compiègne den belagernden Engländern und Burgundern in die Hände, wurde zu Rouen den 24. Mai 1431 nach unſäglichen körperlichen und Gemütsleiden als Hexe zum Flammentod verurteilt, widerrief angeſichts des Henkers, indem ſie ein Kreuz unter die Abſchwörungsformel ſetzte, nahm aber, um den Qualen des Gefängniſſes zu entgehen, die Abſchwörung zurück und ſtarb den 30. Mai 1431 als „rückfällige Ketzerin" auf dem Scheiterhaufen. Daß ſie mit dem Teufel im Bund geſtanden, glaubten wohl die engliſchen Heerhaufen, aber nicht die Führer, die ſie verurteilen ließen. Die Geſchichte weiß nichts Tadelnswertes über ſie zu melden. Mit feuriger Einbildung begabt, glaubte ſie, überirdiſche Stimmen forderten ſie auf, Frankreich zu retten. In dieſem Sinn führte ſie ihre Miſſion mit gutem Erfolg bis Compiègne durch, nur mit mehr realem Sinn, als Schiller annahm.

In Schillers Drama führt Johanna ihren König Karl VII. bis nach Reims zur Krönung, wird hier von ihrem Vater zur Ketzerin erklärt, worauf alle, die ihr bisher unbedingt vertrauten, ſie im Glauben fallen laſſen. Raimond begleitet ſie zur Köhlerhütte, wo ſie als „Hexe von Orleans" erkannt und gleich darauf von Iſabeau gefangen genommen wird. Den Engländern als entlarvtes Furchtgeſpenſt zugeſandt, befreit ſich Johanna auf dem Wartturm, während unten die Schlacht tobt, durch Gebet und übernatürliche Kraft, eilt zu den Ihren, führt ſie zum Sieg und ſtirbt, vom Volk der Franzoſen angebetet und vom Segen des Himmels umfloſſen, an der in der Schlacht empfangenen Verwundung.

Es erhebt ſich die Frage, warum Schiller nicht beim Gang der Geſchichte blieb. — Das Schickſal der hiſtoriſchen Jeanne d'Arc läßt ſich auf eine Formel bringen, nicht unähnlich der, auf welche wir das Schickſal Max Piccolominis ſchon gebracht haben: ſie fiele als kämpfende Tugendhafte. Der Glaube an ihre überirdiſche Sendung würde Urſache ihres ſchmählichen Todes. *Wie aber wäre es hier mit der ſittlichen Weltordnung?* Die Tragödie ſchlöſſe mit einer grellen *Diſſonanz*. Johannas Tod bedeutete die äußerſte Zweckwidrigkeit in der ſittlichen Welt. Ihr Schickſal könnte uns *unendlich rühren*, allein einen Ausblick auf die höhere Ordnung der Dinge könnte ſie *nicht* gewähren. *Der Tragiker kann nicht den Glauben an das beſſere Jenſeits für ſeine poetiſchen Zwecke entlehnen.* Schiller hat auch nie den Verſuch dazu gemacht, ſo eifrig er den religiöſen Wunderglauben jener Zeit in die Tragödie einbezieht. Er mußte erkennen, daß er praktiſch gerade für ſeinen Zweck nicht ſo weit gehen durfte, als er theoretiſch gegangen war: die freiwillige Hingabe des Lebens für Tugend, Glauben, Pflicht als höchſtes tragiſches Motiv hinzuſtellen, hier um ſo weniger, als die hiſtoriſche ſpätere Unſchuldserklärung der

Johanna — 1450 — sich technisch kaum zum Ganzen gefügt hätte und sicher nicht poetisch genug ausgefallen wäre.

Schiller ließ aber nicht ab, in dem Schicksal der französischen Heldin seine Idee darzustellen. „Es ist an dem Plan zu dieser Tragödie noch gewaltig viel zu tun," schrieb er 2. August 1800 an Goethe. Das ist gut zu verstehen, wenn man die tiefgreifenden Veränderungen in Betracht zieht, die er am Stoff vornahm. Vor allem mußte ihm darauf ankommen, eine Zweckwidrigkeit darzustellen, die sich zur Zweckmäßigkeit auflösen ließ. Diese Möglichkeit ersah er von der Weisung der himmlischen Jungfrau an Johanna zu Nacht unter dem Druidenbaum. Johanna erhielt kein Orakel, sondern ein Gebot. Von dessen Erfüllung sollte der Lohn abhängen. Wir erfahren es zunächst nicht ganz. Im 4. Auftritt des Prologs sagt die Heldin:

Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:
Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen.
In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust . . .

II 7 stellt sich das Gebot als noch schwerer heraus. Nicht bloß irdische Liebe darf die Jungfrau nicht empfinden, sie darf auch nicht schonen:

Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt.

Die kleine Inkongruenz macht der Dichter indes wett, indem Johanna nur den mit dem Schwert verschont, dem sich ihr Herz in Liebe neigt, Lionel.

Die sittlich-tragische Schuld, die bei Wallenstein die Handlung mit sich bringt und bei Maria Stuart aus der Ver-

gangenheit vorliegt, mußte für die Jungfrau von Orleans erſt erfunden werden. Die Erfindung geſchah durch eine Art Grauſamkeit des Himmels. Dem Dichter iſt das keineswegs entgangen. IV 1 ſpricht Johanna:

Sollt' ich ihn töten? Konnt' ich's, da ich ihm
Ins Auge ſah? Ihn töten! Eher hätt' ich
Den Mordſtahl auf die eigne Bruſt gezückt!
Und bin ich ſtrafbar, weil ich menſchlich war?
Iſt Mitleid Sünde?

Nur Schillers Dialektik kann es gelingen, ſofort das für Johanna Verfängliche der Sache hervorzukehren: Mitleid! Hörteſt du Des Mitleids Stimme und der Menſchlichkeit Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert? . . . Argliſtig Herz, du lügſt dem ew'gem Licht, Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht! . . . Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß Goethe, der z. B. in der Iphigenia die Heilung aller menſchlichen Gebrechen durch reine Menſchlichkeit gefunden, in dem Blutvergießen, das der Krieg notwendig auch für Johanna mit ſich brachte, eine Entweihung geſehen hätte. Doch muß man wieder bewundern, wie überzeugend Schiller Johannas Schuldbewußtſein nach der Schonung Lionels darzuſtellen weiß. Vor der eigenen Fahne bebt ſie (IV 3) zurück und glaubt im Bild der Himmelskönigin darauf dieſe ſelbſt zu ſehen, wie ſie die Stirne faltet und zornglühend auf ſie niederſchaut! Der romantiſche Charakter des Ganzen fällt eben auch für die Art und Verknüpfung der Motive bedeutend ins Gewicht.

Für Schiller war mit Johannas Fall viel gewonnen. Nach der ſcheinbaren Zweckwidrigkeit durfte er nunmehr nur die Hand ausſtrecken. Obwohl nämlich ſachlich in keiner Weiſe davon abhängend, ſetzt Johannas Leid ſofort nach dem Fall ein. Ihr Vater trifft ſie nach der Krönung des Königs in der Kathedrale zu Reims (IV 11) an und ſchleudert ihr den Vorwurf ins Geſicht, daß ſie eine Hexe und

Verbündete des Teufels sei. Johanna schweigt. Obwohl sie im Innersten überzeugt ist, daß die göttliche Jungfrau sie zum Schlachtberuf erwählt und ausgesandt hat, schweigt sie und benimmt sich, wenn ihr der Erzbischof das Kreuz zu fassen vorhält, wie eine wahrhaftige Zauberin. Da fällt alles ab. Dunois, der am stärksten im Glauben an sie ist, weil er sie liebt, verläßt sie, nachdem sie seinen Arm mit Schauder zurückgewiesen. Der König gestattet, daß sie die Stadt ungekränkt verlasse. Nur Raimond bleibt und ihm folgt sie.

Alles weitere Leid ist nur Folge daraus. Unerkannt gewähren ihr die Köhlerleute im Wald Erquickung, sobald sie jedoch der Knabe als „Hexe von Orleans" erkannt, reißt man ihr den Becher vom Mund, bekreuzt sich und entflieht vor ihr. Isabeau erscheint und nimmt sie gefangen. Leid und Hohn wartet der Gefangenen im englischen Lager; dennoch weist es diese zurück, sich von Lionel „gegen eine Welt" beschützen zu lassen, wenn sie ihn liebe. Für das kurze Gesicht der Menschheit ist dieses Leid ganz zu unrecht auf sie gehäuft. Sie ist keine Hexe und brauchte darum nicht leiden, was einer solchen zukommt.

Dennoch ist sie schuldig und leidet mit Grund vor der höchsten Gerichtsbarkeit. Wir wissen ja, sie hat ihr Gelübde gebrochen, und das Bewußtsein dieser Schuld heißt sie schweigen, wenn der Vater sie verdammt. Im Gespräch zwischen Raimond und Johanna nimmt der Dichter selbst die Verknüpfung der scheinbar feindlichen Motive vor (V 4):

— Und Ihr verstummtet auf die gräßliche
Beschuldigung? — Ihr redet jetzt, und vor dem König,
Wo es zu reden galt, verstummtet Ihr?
— Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,
Das Gott, mein Meister, über mich verhängte.
— Ihr konntet Eurem Vater nichts erwidern?
— Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott,
Und väterlich wird auch die Prüfung sein.

— Der Himmel ſelbſt bezeugte Eure Schuld!
— Der Himmel ſprach, drum ſchwieg ich.
— Wie? Ihr konntet
Mit einem Wort Euch reinigen und ließt
Die Welt in dieſem unglückſel'gen Irrtum?
— Es war kein Irrtum, eine Schickung war's.

Die Verknüpfung iſt hier nicht minder deutlich als in Maria Stuart, V 7. Doch ſcheint, daß die Schuld der Königin, als hiſtoriſch und ſinnlich, dem allgemeinen Empfinden ſchwerer dünkt, obwohl ſie zeitlich weit zurück liegt, als das Vergehen des Heldenmädchens, das ſich vor unſern Augen abſpielt. Jedenfalls erſchließt ſich von dieſer Stelle der Jungfrau von Orleans aus die Idee des Dichters.

Johannas Dulden iſt in ihren und des Himmels Augen Buße für den Bruch des Gelübdes. Durch ſie gewinnt ſie die frühere Kraft wieder. Auf Lionels Werben ſagt ſie (V 9): Nicht lieben kann ich dich; doch, wenn dein Herz Sich zu mir neigt, ſo laß es Segen bringen Für unſre Völker ... Wenn unten um den Wartturm die Schlacht tobt, denkt ſie nicht Lionels, ſondern der Franken. —

Über ihre Selbſtbefreiung aus den ſchweren Ketten ſchrieb Schiller an Goethe: Weil meine Heldin darin auf ſich allein ſteht und im Unglück von den Göttern deſeriert iſt, ſo zeigt ſich ihre Selbſtändigkeit und ihr Charakteranſpruch auf die Prophetenrolle deutlicher.[1]) — Es iſt aber nicht zu überſehen, daß Johanna ſich im Gebet unmittelbar an Gott um Hilfe wendet und ſich auf Simſons gerechtfertigtes Gottvertrauen beruft. Wenn ſie alſo ſchon bis jetzt von den Göttern deſeriert war, ſo neigt ſich im Augenblick der Rettung Gottes Allmacht ihr zu. Sie iſt wieder rein und darum mächtig.

Ihr Tod an der in der Schlacht erhaltenen Verwundung iſt ein reines Geſchenk ihrerſeits an die Pflicht, d. i. hier an

[1]) 3. April 1801.

den himmlischen Beruf. Durch ihn erreicht der Dichter die beabsichtigte Rührung. Die Lösung der Dissonanz zu völliger Harmonie vollzieht sich bei Johannas letztem Erwachen: Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiß, Ich bin's nicht — worauf der König: Du bist heilig, wie die Engel; Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.

Auf diese Weise ließe sich die ganze Organisation des Stückes aus der Idee herleiten. Ihretwegen ist es geschrieben, und es bedarf nur Bereitwilligkeit und Ausdauer, um sie in der entlegensten Szene wiederzuerkennen. Leben oder Sterben ist nicht, wie für Shakespeare in Macbeth, die Frage für Schiller. Der Spruch der Hexen geht auf das reale Sein, die Weisung der Jungfrau ist im eigentlichen Sinn eine sittliche Mission.

Die Braut von Messina, Schillers nächstes Stück, ist man als Ausnahme seiner dramatischen Werke behandelt zu sehen gewohnt. Sie ist, wie auch Grillparzer zur Rechtfertigung seiner Ahnfrau betont, eine Schicksalstragödie.[1]) Nur darf man nicht übersehen, daß Schiller mit ihr seinen besondern Zweck verfolgte, in Konsequenz der schon dargelegten Theorie und in Verwirklichung desselben Ideals, das ihm für Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans vorschwebte. Schiller wollte nicht im mindesten die antike Schicksalstragödie erneuern; auch wollte er nicht das Beispiel einer neuen, modernen Schicksalstragödie schaffen. Seine Absicht war vielmehr, zu zeigen, wie die moderne Tragödie, welche den Vorteil genießt, „von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen," den letzten Knoten, den das griechische Drama unaufgelöst lassen mußte, auflöst zum Gefallen unserer Vernunft. Auch die vortrefflichsten Stücke der griechischen Bühne,

[1]) Selbstbiographie. Werke, 19. Bd. S. 70.

urteilte er, laſſen etwas zu wünſchen übrig, weil in ihnen zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird. Es ſei darin ja viel gewonnen, daß unſer Unwille über eine gewiſſe Zweckwidrigkeit an den unſchädlichſten Ort, auf die Notwendigkeit, abgeleitet würde; allein die blinde Unterwürfigkeit unter das Schickſal ſei immer demütigend und kränkend für freie, ſich ſelbſt beſtimmende Weſen. Vorzug der modernen Tragödie ſei es, dieſe Notwendigkeit zu erklären und zur Befriedigung der Vernunft aufzulöſen.[1]) Das war ſein Zweck in der Braut von Meſſina. Es liegt auf der Hand, daß dieſer nicht weſentlich verſchieden iſt vom Zweck der beiden vorausgegangenen Tragödien. In dieſer Beziehung liegen Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans und Die Braut von Meſſina auf derſelben anſteigenden Linie.

Was in letzterer die furchtbare Verwirrung anrichtet und den Untergang des Fürſtenhauſes von Meſſina herbeiführt, erſcheint nach gewöhnlichem Urteil als fiktive Schuld. Verbrechen im eigentlichen Sinn liegen bis zur Kataſtrophe weder der Mutter, noch der Tochter, noch einem der Brüder zur Laſt. Der Mutter nicht: denn Mutterliebe trieb ſie, die neugeborne Tochter zu ſchonen; zudem hatte ſie ein Orakel, daß ſie „geneſen würde einer Tochter, die ihr der Söhne ſtreitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen würde“ (II 5 V. 1348); — der Tochter nicht, daß ſie zur Leichenfeier ihres Vaters verlangte und ging; denn mit Recht ſah Diego darin „die Stimme der Natur, die Macht des Bluts“ (II 6 V. 1662), auch nicht, daß ſie Don Manuels Liebeswerben nachgab, da ſie nicht durch Gelübde für das Kloſter gebunden, ſondern dieſem nur als Pfand übergeben war; — den Brüdern nicht, daß ſie ſich in Beatrice verliebten, denn ſie kannten ſie nicht als Schweſter, wußten nichts vom Daſein einer ſolchen, unter ſich nichts von ihrer Liebe. Höchſtes Vergehen der

[1]) Über die tragiſche Kunſt, Abſ. 18.

Mutter ist, daß sie dem guten und nicht dem schlimmen Orakel gehorcht und stets von der Tochter geschwiegen; — der Tochter, daß sie trotz des Verbotes zur Leichenfeier des Vaters ging und ihr Herz an Don Manuel verschenkte, ohne Eltern und Herkunft zu kennen; — Don Manuels, daß er die Unbekannte zur Braut erwählte und in der letzten Nacht voreilig aus dem Kloster in die Nähe von Messina bringen ließ; — Don Cesars, daß er während der Totenmesse für seinen Vater der auflodernden Liebe zu Beatrice nicht widerstanden. Tücke der Natur oder Zufall, aber beide nach höherem Willen, geben den Ausschlag zum Gräßlichen, Unerhörten. Selbst der Haß der Brüder, das wirklich Tadelnswerte, „wuchs aus unbekannt verhängnisvollem Samen empor, der Kindheit frohe Einigkeit zerreißend, und reifte furchtbar mit dem Ernst der Jahre."

Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus . . . (I 8 V. 959 f.)

Mit diesen zwei Motiven hat Schiller ohne Zweifel einen Schritt zur Schicksalstragödie im Sinn von Werner, Müllner und Grillparzers Ahnfrau getan, seitab von seinem eigentlichen Zweck. Denn „freie, sich selbst bestimmende Wesen", in denen die Vernunft als höchste Instanz entscheidet, dürfen nicht vom Fluch aus Väterzeit vernichtet werden. Übrigens hat Schiller weiterhin keine Betonung auf diese Motive gelegt. In der Hauptsache wächst das Unheil aus dem Verhalten der Lebenden. Der Doppelsinn des Lebens verklagt sie, und der Dichter will, daß wir an ihre Schuld glauben. Durch Cajetan spricht er es (I 8 V. 952 f.) aus: Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund; Aber sehr mißfällt mir das Geheime,

Dieſer Ehe ſegenloſer Bund, Dieſe lichtſcheu krummen Liebespfade, Dieſes Kloſterraubs verwegne Tat ... — und ſo, wie von Don Manuel, von allen übrigen Perſonen des Fürſtengeſchlechts, wie gleich II 1 V. 1004 f. Beatrice: Wo waren die Sinne? Was hab' ich getan? Ergriff mich betörend Ein raſender Wahn? Den Schleier zerriß ich Jungfräulicher Zucht, Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle! ...

Beſonders, was Don Ceſar betrifft, auf den nachher das Schwerſte fällt, hat der Dichter ſelbſt die voreilige Wahl bei der Leichenfeier des Vaters ins mildeſte Licht gerückt — II 5 V. 1476 f. —: Wahl, meine Mutter? Iſt's Wahl, wenn des Geſtirnes Macht den Menſchen Ereilt in der verhängnisvollen Stunde? ... — Kein weltlich Wünſchen war zu jener Stunde in ſeinem Herzen: Freund war ſie mir und innig doch vertraut, Und klar auf einmal fühlt' ich's in mir werden, Die iſt es oder keine ſonſt auf Erden! — Und doch das Verhängnis daraus!

Das Entſcheidende am Ganzen iſt, ob wir die Schuld, ſoweit ſie freie, ſich ſelbſt beſtimmende Menſchen treffen kann, hinreichend erachten für die Schwere des daraus folgenden Sturzes. Die ausgleichende Verknüpfung von Recht und Unrecht liegt hier in der Hand der Götter. Das Reſultat unſerer Empfindungen ſoll ſein, daß ſie gerecht ſind, wenn ſie noch ſo ungerecht, willkürlich, ja haßvoll mit den Menſchen unſeres Mitleids zu verfahren ſchienen. Sie ſind nicht bloß die über dem Hauſe waltende Allmacht, ſie ſollen auch die Gerechtigkeit ſein. Daß ſie ſtark ſind, fühlen wir vom Anfang und immer deutlicher; ob ſie gerecht ſind, muß der Ausgang lehren. Wenn Königin Iſabella von der Wahl ihrer Söhne erfährt, ſieht ſie ſofort das Walten der Götter darin, und ſie beugt ſich ihrer Macht: So unterwerf' ich mich ... Der unregierſam ſtärkern Götterhand, Die meines Hauſes Schickſal dunkel ſpinnt...

Um Mitleid, beſonders für Don Ceſar zu erwecken, und durch Mitleid Rührung, muß deſſen Tat ſo raſch als möglich

und unter den denkbar mildesten Umständen geschehen, damit nicht die ganze Schuld auf ihn falle, für die er ja auch nur ein ganzes Leben zu opfern hätte. Zu diesem Zweck verfährt der Dichter in der Szene (III 4), die Don Manuel den Tod und Don Cesar den Mord bringt, so überaus kurz. In den wenigen Worten vor der Tat spricht er aus, was ihn entlassen kann: Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe! Deswegen logst du tückisch mir Versöhnung! O, eine Stimme Gottes war mein Haß! Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele!

Trotzdem wirkt die Tat im Drama wie ein voller Mord! Don Manuel ist der Glücklichere. Er hat bis zur Peripetie nicht weniger als Don Cesar verbrochen; auf diesem aber lastet die ungeheure Schuld. Getroffen sind jedoch auch die Mutter, die Schwester. Darin besteht die Dissonanz ihres Geschickes. Wie in Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans den Ausgleich von Schuld und Sühne, so betont hier der Dichter den Zweifel an der Gerechtigkeit der Götter besonders. Königin Isabella sagt ihnen Glauben und Vertrauen auf — IV 4 V. 2380 f. —:

Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut,
Wie mir das Herz gebietet, will ich reden . . .
Gutmüt'ge Toren, was gewinnen wir
Mit unserm Glauben? . . .
Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt und alle Zeichen trügen.

Doch nicht um die Kunst der Wahrsagung allein handelt es sich, sondern um die Götter selbst — IV 5 V. 2492 f. —:

Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich
Als Lügner zeigen oder sich als wahr
Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
Getan — Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter
Zu treffen . . .

Merkwürdig und bezeichnend iſt, daß der Dichter dieſe Worte nicht durch die Mutter widerrufen läßt. Den Fluch, den ſie über Don Ceſar ausgeſprochen, nimmt Iſabella zurück, wie auch Don Ceſar verſöhnt von ihr ſcheidet, obwohl er — IV 5 V. 2473 f. — geſagt: Verflucht der Schoß, der mich Getragen! — Und verflucht ſei deine Heimlichkeit, Die all dies Gräßliche verſchuldet! . . . Don Ceſar findet es gerecht und empfindet es als unerläßlich, daß er zur Sühne für den ermordeten Bruder „hinabgehe mit freiem Schritte zu des Todes traurigen Toren", und der Chor ſpricht als Schlußverſe:

Erſchüttert ſteh' ich, weiß nicht, ob ich ihn
Bejammern oder preiſen ſoll ſein Los.
Dies Eine fühl' ich und erkenn' es klar:
Das Leben iſt der Güter höchſtes nicht,
Der Übel größtes aber iſt die Schuld.

Dieſe Worte ſind ein Wendepunkt der geſamten innern Dramatik Schillers. Sie enthalten echtes Pathos, eine unleugbare Wahrheit, aber auch eine Kritik der für ihn bisher geltenden Theorie. Wenn nämlich das Leben nicht das höchſte Gut, wohl aber die Schuld das größte Übel iſt, ſo folgt daraus nicht, daß jede Schuld ſich gerechterweiſe auf den Menſchen wirft; vielmehr folgt daraus, daß ein Menſch durch die unſelige Verknüpfung der Dinge ſo in Schuld verſtrickt werden kann, daß er ſchließlich freiwillig ſein Leben opfert, aber ohne anzuerkennen, daß ihm ſein Recht geſchieht, und ohne daß wir ſelber dies beſtätigen können.

Wir halten mit Goethe den Fall für den tragiſchſten, der keinen Ausgang und keine Verſöhnung zuläßt, gleichviel, was für die Weltregierung daraus folgt. Gerade, was das Schickſal in dieſer Beziehung dem Menſchen zuweilen auferlegt, widerſtreitet unſerer Vorſtellung von ſittlicher Weltordnung durchaus, und gerade der Zwang, mit dem ſich dann der Menſch den Tod bereitet, wirkt tragiſch auf uns.

In solchem Fall sind Romeo und Julia, Hamlet, Ferdinand und Luise, wäre die Natürliche Tochter und ist im Grund auch Don Cesar. Denn alles, was von Schuld im Hause Messina bewußterweise geschehen ist, kann uns nicht überzeugen, daß der Sturz Ausdruck jenes gütigen Willens ist, der über den Menschen thront. Indem Schiller sich unterfing, das Orakel, das wir als Tücke des Himmels empfinden, in jene erhabene Ordnung der Dinge aufzulösen, in der Recht und Unrecht, Schuld und Leid sich zum Erquicken der Vernunft ausgleichen, kam er zum entgegengesetzten Schluß. Er scheiterte damit nicht, wie wir schon gesagt, mit der Tragödie, allein er scheiterte mit seiner Theorie. Die Idee seiner Braut von Messina war, zu zeigen, wie der Himmel, selbst wenn er Menschen ins Verderben lockt, gerecht ist gegen sie, um so den Rest des Widerspruches, den die griechische Tragödie belassen mußte, zu lösen. Er wollte damit die moralische Würde der Kunst entfalten, besonders der tragischen, die auf dem Sittlichen ruhe, und geriet noch mehr als in der Jungfrau von Orleans in den Gebrauch fiktiver Schuld, durch die sich die antike und moderne Schicksalstragödie kennzeichnet.

6. Tell. Demetrius. Warbeck.

Wenn wir bis jetzt die Personen Schillerscher Tragödien „in des Lebens Drang" und in tragischer Verwicklung sahen, so sehen wir Tell in des Lebens Drang, aber ohne tragische Verwicklung. Der Schweizer Held erscheint unmittelbar von der sittlichen Weltordnung beauftragt, sie wiederherzustellen. Die Tat, d. i. die Tötung Geßlers, macht nichts aus; die Gefühle entscheiden. War doch die Jungfrau von Orleans von der Himmelskönigin in den Krieg geschickt worden mit der bestimmten Weisung, „zu töten alles Lebende, das ihr der Schlachtengott verhängnisvoll entgegen-

ſchickt". Hätte ſie nicht ihr Gelübde gebrochen, nach dem ſie keinem Manne zugetan ſein ſollte „mit ſünd'gen Flammen eitler Erdenluſt", ſo wäre ſie mit Tell im gleichen Fall geweſen. Die Hiſtorie mußte bei Schiller nicht notwendig den tragiſchen (= rührenden) Ausgang bei Johanna, und den befriedigenden bei Tell entſcheiden, obwohl ſie natürlich für die Konzeption der jeweiligen Idee bedeutend ins Gewicht fiel. Maßgebend war für erſtere die Theorie, die Schiller für Tell außer Wirkſamkeit ſetzte, ſofern er ſie nach der Braut von Meſſina überhaupt noch anzuerkennen gewillt war. Denn es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß er ſich angeſichts des ungeheuren Leids, das ſich auf die Fürſtin-Mutter aus unverhältnismäßig geringer Schuld häuft, ſagte, es ſei unmöglich, in jedem Schickſal die Hand der allwaltenden Gerechtigkeit nachzuweiſen. Der Schluß der Tragödie wenigſtens klingt wie eine große Frage hierüber.

Um alſo Tell frei von tragiſcher Verwicklung zu halten, ſtellte der Dichter ihn dar ohne jedes Gefühl perſönlicher Rache. Zum Nachweis deſſen wird III 1 die Epiſode von der Begegnung Tells mit dem Landvogt Geßler in den wilden Gründen des Schächentales erzählt: Geßler hatte Tell kurz zuvor „um kleiner Urſach willen ſchwer gebüßt" und erblaßte vor dem anſchreitenden Schützen. Tell aber war bereit, ihm zu helfen und ging auf ſeinen Wink ſchweigend weiter. Der Groll auch aus dieſer Urſache ſchlägt ſich auf Geßler; Hedwig ſagt: Er hat vor dir gezittert — Wehe dir! Daß du ihn ſchwach geſehn, vergibt er nie . . . Geßlers Tun im Stück ſelbſt iſt empörend, unerhört. Die Überlieferung vom Apfelſchuß auf der Wieſe zu Altdorf bot Schiller willkommene Gelegenheit, den Vater und Ehemann in Tell als gereizt und aufs ſchwerſte bedroht zu zeigen. Die Grauſamkeit des Vogts wirkt um ſo tiefer, als es ſich um das Leben des muntern Knaben und Tells Qualen als Vater handelt. Daß er auf

das Haupt des geliebten Kindes anlegen mußte, dafür schwört der Schütze Rache, und dafür schießt er Geßler tot. Der große Monolog IV 3, kurz vor der Tat, ist eine große Rechtfertigung mit dem wiederholten Hinweis auf die eigne rechtschaffene Gesinnung ehedem und das bedrohte häusliche Glück jetzt:

Die armen Kindlein, die unschuldigen,
Das treue Weib muß ich vor deiner Wut
Beschützen, Landvogt! . . .
Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gärend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt . . .

— Die Denkart, nicht das Herz kommt in Betracht. Darum ist Tells einziges Wort nach der Tat: Du kennst den Schützen, suche keinen andern! Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden. — Sollte irgend noch ein Zweifel über Tells völlige Unschuld bestehen, so wird dieser behoben durch dessen Erwiderung an Parricida V 2:

Darfst du der Ehrsucht blut'ge Schuld vermengen
Mit der gerechten Notwehr eines Vaters? . . .
Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine Tat — Gerächt
Hab' ich die heilige Natur, die du
Geschändet — Nichts teil' ich mit dir — Gemordet
Hast du, ich hab' mein Teuerstes verteidigt.

Wir können in der Beurteilung dieser Schlußszene des Dramas weder Eckermann, noch selbst Goethe beipflichten, einfach, weil wir einen andern Grund für sie sehen. Eckermann[1]) sprach sein Bewundern aus, daß Schiller seinen Helden durch das unedle Benehmen gegen den flüchtigen Herzog so herabsinken ließ, worauf Goethe erwiderte: Es ist kaum begreiflich; allein Schiller war dem Einfluß von Frauen unterworfen wie andere auch; und wenn er in diesem Fall so fehlen

[1]) Gespräch v. 16. März 1831.

konnte, so geschah es mehr aus solchen Einwirkungen, als aus seiner eigenen guten Natur. — Den Einfluß der Frauen ununtersucht gelassen: mußte Schiller nicht alles darauf ankommen, Tells Tat als gerechtfertigt darzustellen, um nicht in die Tragik Shakespeares in Julius Cäsar zu verfallen, eine Tragik, an sich groß und gewaltig, aber für Schiller nach notdürftiger Verabschiedung *seiner* Theorie unannehmbar? Brutus als Republikaner hat so guten Grund, Cäsar zu morden, als Tell, den Landvogt Geßler zu erschießen. Antonius selbst sagt V 5 an Brutus Leiche:

> Dies war der beste Römer unter allen:
> Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
> Tat, was er tat, aus Mißgunst gegen Cäsar;
> Nur er verband aus rein hochherz'gem Sinn
> Für das gemeine Wohl sich mit den andern.

Trotzdem mußte er sterben, *weil* er Cäsar erschlagen, aus *reinem*, echt republikanischem Sinn. Shakespeare, dem genialen Empiriker, fiel es nicht bei, für Brutus irgend eine *Schuld* zu konstruieren, um daraus die Rechtmäßigkeit seines *Untergangs* zu erweisen. Er ließ die wuchtige Tragik der *Historia* bestehen, weil das Leben sie ihm bestätigt haben mochte. Schiller wollte ihr in Hinsicht auf die Tellsage und auf Grund des eigenen tragischen Empfindens ausweichen. Wir alle fühlen mit Tell und freuen uns, daß er frei ausgeht — um der Gerechtigkeit willen; aber wir fühlen auch mit Brutus — um der Tragik seines Untergangs willen. Insofern und weil nicht die Gerechtigkeit, sondern die *Tragik* Gegenstand des Dramatikers ist, hatte es mit jenem Ausweichen einige Not, und daraus mag sich der wiederholte nachdrückliche Hinweis auf Tells Unschuld erklären.

Überhaupt mußte das Drama mit dem Beweis der Rechtlichkeit und Rechtmäßigkeit der Selbstbefreiung stehen und fallen. Für Schiller war Völkerfreiheit eine Forderung der

Vernunft, Völkerbefreiung die Ergänzung zu dieſem Begriff. Das Recht der Waldſtätte zum Aufſtand gegen die Tyrannei leitet er aus der Natur und der Weltordnung her — Stauffacher II 2 V. 1275 f. —

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht:
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Laſt — greift er
Hinauf getroſten Mutes in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne ſelbſt . . .

Mit dieſen Worten drückt der Dichter die eigentliche Idee des Stückes aus; um dieſer willen hat er es geſchrieben. Tells Perſon war nur inſofern Mittelpunkt ſeines Intereſſes und ſoll es auch uns ſein, als ſie ſymboliſch zu wirken imſtand iſt. Dieſe Idee herauszugeſtalten, ſind alle Mittel äußerer und innerer Dramatik angewandt: Die großartige Einfachheit und Schönheit des Landes, der Biederſinn des Volkes, die unerhörte und zum Teil unhiſtoriſche Grauſamkeit der Vögte, die wieder unhiſtoriſche abſolute Rechtloſigkeit des habsburgiſchen Anſpruches auf die Waldſtätte. So erklärt ſich, wie Schiller um der Idee willen ein ſubjektiver Dramatiker ward, im Gegenſatz zu Shakeſpeare, der objektiv auch in der Idee verfuhr. Tell iſt ein Ideendrama, wenn es auch ſelbſtverſtändlich nichts mit Schillers Theorie von tragiſcher Rührung zu tun hat, wie wir ſie von Don Carlos bis zur Braut von Meſſina kennen gelernt haben.

Welche Entwicklung Schiller in dieſem Bezug genommen hätte, wenn ihm ein längeres Leben und Schaffen beſchieden geweſen wäre, iſt nicht beſtimmt zu ſagen. Es ſcheint aber, daß Tell der Übergang zur Tragik der Sache geworden wäre, wie wir ſie im Fragment des Demetrius ſehen.

Demetrius nämlich tritt die ungeheure Aufgabe, sich der Herrschaft des russischen Reiches zu bemächtigen an im guten Glauben, daß er der rechte Prinz und Iwans Sohn ist. Er hat alle moralische und sachliche Gewähr für sich. Im skizzierten Monolog, vermutlich im 3. Akt, nennt er den Glauben an sich selbst „das Herz seines Lebens". Die Stimme der Natur, sachliche Beweise und der Reichstag zu Krakau mit Ausnahme Sapiehas muntern ihn zum Unternehmen auf. Man empfindet aber in keiner Weise, daß das Schicksal ihn ins Verderben lockt. Das tun die Tatsachen.

Wenn dann Demetrius über seine Herkunft aufgeklärt und sein Glaube gestürzt ist, sind es wieder die Tatsachen, die ihn auf der Bahn vorwärts und zum Verderben drängen. Als ersten Grund zu bleiben nennt sich der Held die Staatswohlfahrt: Soll ich das Volk selbst aus seinem Irrtum reißen? Diese großen Völker glauben an mich. Soll ich sie ins Unglück, in die Anarchie stürzen und ihnen den Glauben nehmen? — Dann erst tritt sein Selbst hervor: Soll ich mich als Betrüger selbst entlarven? Vorwärts muß ich ... Mord und Blut muß mich auf meinem Platz erhalten. — Damit sagt sich Demetrius von seiner Vergangenheit und seinem guten Gewissen los; mit entschiedenem Schritt, wie Macbeth, tritt er ins Gebiet des Verbrechens über.

Hier kommt es auch, zum erstenmal seit Kabale und Liebe, zur Erregung eigentlicher Furcht, die sich mit jedem Schritt der Handlung steigert. Demetrius Entschluß erweckt sie; die Tatsachen folgen auf dem Fuß. Nämlich: unter den Abgeordneten der Stadt Moskau ist der Patriarch, der an der Echtheit des kommenden Herrschers zu zweifeln gewagt hat — Demetrius entsetzt ihn. Marfa, die seine Mutter sein soll, und Olga erwarten ihn unter einem prächtigen Zelt; er weiß, daß sie seine Mutter nicht sein kann, allein er will sie bereden, ihn wenigstens aus Klugheit als

ihren Sohn anzuerkennen. Während Marfa zögert, „öffnet ſich auf einen Wink des Demetrius das Zelt, und die verſammelten Ruſſen werden Zeuge der Szene“ — der Betrug iſt geſchehen. Bei Marfa ſieht Demetrius ſpäter Xinia, die Tochter des entthronten Zaren Boris, und entbrennt in heftiger Liebe zu ihr, daß er auf Untreue gegen Marina ſinnt, die ihrerſeits Xinien vergiften läßt, Demetrius zur Heirat zwingt und ihn dann „kalt ſich ſelbſt in einem fürchterlichen Zuſtand“ überläßt. In der Szene endlich, zu der Demetrius in der Erwartung gekommen, daß Marfa ihn doch noch durch den Kuß auf das Kreuz als Sohn beſtätigen werde, fällt er, ein Opfer des eigenen Betrugs nicht minder, als des betrüglichen Schickſals, das ihn bis Tula geführt.

Daß Schiller in dieſer Tragödie die teleologiſche Verknüpfung von Schuld und Unſchuld, oder, was dasſelbe ſagt, die Auflöſung einer Zweckwidrigkeit zur Zweckmäßigkeit im ganzen der Natur beabſichtigte, iſt nicht zu erkennen. Zur Verwirklichung dieſer Idee war ſchon der Stoff nicht angetan. Wir haben geſehen, wie innig ſeine Vorliebe für tragiſche Stoffe von der Art des Oedipus rex mit ſeinen Theorien tragiſchen Mitleids zuſammenhing. Nun bedient ſich Schiller in Demetrius zu unſerer Überraſchung der Furcht als eines mit dem Mitleid gleichwertigen pſychiſchen Mittels der Tragödie. Schon dies weiſt uns von der bisherigen Idee ab. Des weitern iſt zu bedenken, daß der gute Glaube des Demetrius an ſich ſelbſt und ſeine Sache bis Tula wohl für das kurze Geſicht der Menſchheit eine Entſchuldigung für den folgenden Betrug und ein triftiger Grund zu Mitleid iſt, nicht aber eine Rechtfertigung vor der allwaltenden Gerechtigkeit, da es ihm nach der Eröffnung völlig offen ſteht, vom Unternehmen zurückzutreten und wir ſelbſt geſtehen müſſen, es ſei dies ſeine menſchliche Pflicht. Endlich beabſichtigte der Dichter mit ſeinem Fall nicht, wie wir ſonſt gewohnt, Rührung, ſon-

dern Erschütterung. Demetrius leidet auch nicht wie Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans. Er schreitet vor und immer höher auf der Bahn des Unrechts bis zu seinem Sturz, und je höher er schreitet, desto mehr zeigt sich der Boden unterhöhlt, auf dem er steht. Eben dadurch wird unsere Furcht erregt. Der fürchterliche Zustand, in dem Maria ihn unmittelbar nach der Trennung sich selbst überläßt, kann nicht als Äquivalent seiner Taten vor der sittlichen Weltordnung aufgefaßt werden. Von Soltikow, der sein Vaterland an Demetrius verraten, hat der Dichter nicht vergessen, in der Skizze zu bemerken, daß er, mit seinem Versuch zur Milderung des Unrechts gescheitert, den Tod als verdiente Strafe annimmt, wogegen von Demetrius hierüber kein Wort zu finden ist. Wenn das Schicksal — so benennt Schiller die sittliche Weltordnung — in das Drama eingreift, so ist das bei Romanow. Diesem erscheint im Gefängnis Axiniens Geist, „öffnet ihm einen Blick in künftige, schönere Zeiten und befiehlt ihm, ruhig das Schicksal reifen zu lassen und sich nicht mit Blut zu beflecken" — genau, wie dem schlafenden Egmont Klärchens Geist erscheint, und mit ähnlichem Zweck. Das Schicksal vollzieht sich aber nicht an Demetrius und nicht im Drama, sondern an Romanow und reicht mit seinem Vollzug weit über den Schluß hinaus.

Es besteht also, wie man sieht, kein Grund, in „Demetrius" die Verwirklichung der von Schiller sonst gewohnten Theorie tragischen Mitleids zu sehen; vielmehr erscheint das Stück als Erstling einer neuen Gattung Schillerscher Tragödien, die den Stoff sich auswirken lassen und die Tragik menschlicher Schicksale durch Anschauung erklären, wie Shakespeare und Goethe auch, und nichts weiter. Zum wenigsten hat Schiller für dies einemal dem Traum vom Unendlichen in der Kunst entsagt, zum eigenen und der Tragik Vorteil.

Zwiſchen Tell und Demetrius vollendete Schiller den Entwurf zu Warbeck, nachdem die Möglichkeit des Dramas ſeit dem Sommer 1799 in ihm geſchlummert hatte. Auffallend an der erſten Erwähnung iſt der tragiſche Ausgang, den der Dichter vorausſieht, herbeigeführt durch Anhänger und Beſchützer, Liebeshändel, Eiferſucht und dergleichen.[1]) Das wäre ein ähnlicher Ausgang wie mit Demetrius. Für die Motive und die Idee des Stückes iſt damit noch nichts entſchieden. Der Warbeck des ausgeführten Entwurfs rettet ſich zwar nicht ſelbſt vor dem Untergang, wird aber durch eine überraſchende Wendung des Schickſals davor gerettet. Der „vorgebliche“ Herzog Richard von York, der von ſeiner Beſchützerin, der Herzogin Margareta von Burgund, ſelbſt nur als Betrüger behandelt und benützt erſchien, der ſeufzte unter der Laſt des ihm gewordenen Namens und Berufes, er erlebt zum Schluß die ſeltſame Genugtuung, zwar nicht gerade Herzog von York, aber doch natürlicher Sohn des alten York, des Herzogs Eduard II., zu ſein. Zugleich präſentiert ſich der echte Prinz York, den Warbeck anerkennt. Das iſt ein Ausgang, unwürdig der ſchweren und umfaſſenden Motive, die Schiller für die erſten Akte aufgeboten, und doch geradezu erzwungen von ſeiner Theorie, die er, kurz vor Demetrius, für dieſen Entwurf noch feſthielt.

Die große Ähnlichkeit mit Demetrius in der Entwicklung des Konflikts, wie im Geſchehen überhaupt fällt unbedingt auf. In der Idee ſind aber beide Stücke grundverſchieden. Bei Warbeck war es Schiller noch eine Unmöglichkeit, den Helden, der ebenſo gut Recht als Unrecht haben kann, wenn er in den Kampf tritt, ſich in tragiſche Schuld verſtricken zu laſſen, da ihn dann gerade das Schickſal in dieſe gelockt hätte. Im Entwurf des zweiten Aktes wird zwar von ihm als einem

[1]) Brief an Goethe v. 20. Auguſt 1799.

gesprochen, der Betrug spielt, nicht komödienhaft, sondern als Amt. Doch heißt es im gleichen Absatz: „Eine gewisse poetische Dunkelheit, die er über sich selbst und seine Rolle hat, ein Aberglaube, eine Art Wahnwitz, hilft seine Moralität retten." Zuvor schon wurde er uns als leidend, gewissermaßen nach dem Willen des Schicksals, geschildert: „Das doppelte Elend eines Betrügers, der die Rolle des Fürsten spielt, und eines wirklichen Prinzen, der ohne Mittel ist, häuft sich auf seinem Haupte zusammen." Obwohl wir über die Vorgeschichte, die hier alles entscheidet, so gut wie nichts erfahren, gewinnen wir den Eindruck, daß die Vorsehung einen Plan mit Warbeck hat. Diese rettet ihn im Zweikampf mit Simnel. Zudem ist Warbeck ja ein guter Mensch. Wenn der wirkliche Prinz von York aufgetreten ist und der englische Botschafter aus „gemeinschaftlichen Interessen" ihn beseitigen will, fühlt Warbeck zwar „die ganze Gefahr seiner Situation; doch sein Haß gegen Lancaster und seine bessre Natur siegen". In Konsequenz dessen schrieb Schiller, anknüpfend an die Enthüllung über Warbecks wirkliche Herkunft: „Das Rätsel seiner dunkeln Gefühle löst sich ihm; das Knäuel seines Schicksals entwirrt sich auf einmal." Kildare „apostrophiert die Vorsicht und preist ihre Wege". Auf diese Art hat das gütige und gerechte Schicksal Warbeck durch einen dunklen Drang zum — angenommenen — Rechten geführt.

Demetrius tritt mit Sicherheit und getragen vom Glauben, daß er Iwans Sohn ist, ein in den Kampf und der Erfolg gibt ihm bis Tula recht. Da muß er erfahren, daß er im Unrecht ist. Das Herz seines Lebens, der Glaube, ist ihm durchbohrt. Daß er jetzt fortschreitet auf der Bahn, bis jetzt des Rechts, nunmehr des Unrechts und Verbrechens, ist freilich seine Schuld; allein wer ihn hieher gelockt hat, waren die Tatsachen. Nun muß er fallen, und indem er vollendet, was jene begonnen, geht er unter. Die sittliche Ver-

antwortung ist damit ja nicht aufgehoben; wir können aber aus dem Ganzen nicht die oft genannte absolute Zweckmäßigkeit erkennen, auf die bis jetzt jedes Drama Schillers, auch der Entwurf zu Warbeck, gestimmt war. Demetrius konnte Schiller erst konzipieren, nachdem er die Rücksicht auf die sittliche Weltordnung hatte fallen gelassen. Daß er dies tat, beweist der Ausgang des Demetrius. Dies ist das große Ereignis zwischen Warbeck und diesem, die an äußerem Geschehen so viel gemeinsam haben.

Grillparzer.

1. Die Ahnfrau.

Der junge Dramatiker Grillparzer erschien 1817 — 31. Januar — mit der Ahnfrau auf der Bühne — im Theater an der Wien — und erzielte in ganz Deutschland den größten Erfolg damit. Das Stück hat stets als Schicksalstragödie gegolten; nur der Dichter selbst wollte es nicht als solche gelten lassen und wehrte sich mit Entschiedenheit gegen diese Auffassung, so daß er, wie Laube erzählt, immer „ein Lob seiner spätern Arbeiten unwillig zurückwies, wenn es mit einer Nachsicht der Ahnfrau verbunden war". Es ist selbstverständlich, daß über den Charakter eines Stückes als Schicksalstragödie zunächst die Idee entscheidet. Auch Grillparzer berief sich in seiner gegenteiligen Auffassung auf sie, Grund genug zu genauer sachlicher Untersuchung.

Die bezügliche Stelle der Selbstbiographie[1]) lautet: „Genau genommen, befindet sich die Schicksalsidee gar nicht in der Ahnfrau. Wenn der Richterspruch gegen dieses geistige Wesen lautete, daß sie zu wandeln habe, bis ihr Haus durch Verbrechen ausstürbe, so hätten diese Verbrechen allerdings eine Notwendigkeit; da aber das Ende ihrer Strafe nur bis zum Aussterben ihres Hauses, gleichviel wann und wie, bestimmt ist, so ist der Zeitpunkt, und daß es durch Ver-

[1]) Werke, 19. Bd. S. 69.

brechen geschieht, zufällig." — Dieser Satz müßte gelten, wenn es sich im Stück um das Schicksal der Ahnfrau handelte; da es sich aber um den Untergang des Hauses Borotin in seinen noch lebenden Gliedern handelt, ändert sich die Sache in etwas. Allerdings will auch Grillparzer mit seiner Verteidigung nichts, als den offenen ideellen und sachlichen Zusammenhang zwischen dem Schicksal der Ahnfrau und dem der Borotin im Stück ablehnen, und er konnte sich dabei auf die ursprüngliche Fassung seines Werkes berufen, das in der dritten Szene des ersten Aktes nur die Tatsache brachte, daß die Ahnfrau ehebrecherischen Umgangs wegen von ihrem Gatten erdolcht worden und zur Strafe wandern muß, bis das Haus ausgestorben ist, während die spätere Fassung ihre Nachkommen als Frucht jenes verbrecherischen Umgangs mit dem Zusatz erklärt, daß sie in jedem Enkelkind, entsproßt aus ihrem Blut, die „vergangne Sünde haßt und liebt die vergangne Glut". Veranlaßt wurde dieser Zusatz durch Schreyvogels Bemerkung auf das Originalmanuskript, es möge die Einwirkung der Ahnfrau auf das Schicksal ihrer Familie tiefer begründet werden, welchem Vorschlag Grillparzer in der geschilderten Weise nachkam.[1]) Schreyvogel nannte diese Einwirkung die Grund-Idee, die der Fabel eine allgemeine, tiefere Bedeutung gebe, was doch wohl sagen will, daß die Borotin zu Grunde gehen müssen, weil sie aus sündigem Geschlechte stammen, womit die Ahnfrau als Schicksalstragödie im eigentlichsten Sinn bestimmt wäre, wenn auch Laube schrieb, daß es auch in solcher Gestalt nicht eigentlich die volle Schicksalsidee sei, deren man das Stück anklage, sondern eine Theorie der Vererbung, welche in dichterischer Charakteristik gar oft eine Rolle spiele, ohne dem Wert der Dichtung Abbruch zu tun.

---

[1]) Nachwort von Heinrich Laube. Werke, 4. Bd. S. 130.

Das Entscheidende wird also von Grillparzer sowohl als von Laube in der Unmöglichkeit gesehen, daß die Ahnfrau tätigen Anteil am Geschick der Borotin nehme. Sie berufen sich auf die Verse: Da sieht man sie klagend gehen, Klagend, daß ihr Macht gebricht, Denn sie kann's nur vorhersehen, Ab es wenden kann sie nicht — und die Verse der spätern Fassung: Also harret sie seit Jahren, Wird noch harren jahrelang Auf des Hauses Untergang; Denn ob der sie gleich befreiet, Hütet sie doch jeden Streich, Der dem Haupt der Liebe dräuet, Den sie wünscht und scheut zugleich.

Unseres Erachtens sind der Vorschlag Schreyvogels und die Auffassung Laubes nur die Konsequenz der ersten Anlage, und es müßte trotz Laube erst untersucht werden, ob nicht durch die Vererbung doch das Charakteristikum der Schicksalsidee gegeben wäre. Doch fällt, wie uns dünkt, ein anderer Umstand weit mehr ins Gewicht, nämlich, daß Jaromir auf der Flucht vor den Soldaten ins Schloß seines Vaters gerät, ohne zu wissen, daß er sich auf väterlichem Boden, im väterlichen Haus befindet; daß er ferner sich in Berta verliebt, ohne sie als Schwester zu kennen; daß er den alten Borotin ersticht, ohne zu wissen, wen er, geschweige, daß er seinen Vater ersticht.

Darin liegt das blind waltende Geschick. Jaromir ist in keinem bessern Fall als Ödipus, als er den Laios erschlug und seine Mutter heiratete. Grillparzer sagt allerdings: daß die Personen, zufolge einer dunkeln Sage eines frühen Verschuldens, sich einem Verhängnis verfallen glauben, bildet so wenig ein faktisches Schicksal, als einer darum unschuldig ist, weil er sich für unschuldig ausgibt. — Das ist richtig, gibt aber im Stück keinen Ausschlag. Dieser erfolgt, indem die Borotin sich nicht bloß dem Verhängnis verfallen glauben, sondern ihm tatsächlich verfallen. Gegen die Gestaltung des Stückes soll gewiß nichts eingewendet werden, allein, was die

Idee betrifft, wäre dieses als Schicksalstragödie denkbar selbst ohne die Ahnfrau, nur auf Grund eines in der Familie einmal vorgefallenen Frevels.

Von Schiller sagt Grillparzer, daß er in der Braut von Messina das Schicksal in seiner schroffsten Gestalt benützt und auch theoretisch verteidigt habe — wir wissen, zu welchem Zweck. Es kann aber nicht gesagt werden, daß das Schicksal in der Ahnfrau milder walte und dem Begriff des Menschen als eines freien, sich selbst bestimmenden Wesens mehr Rechnung trage. Wenn Don Cäsar seinen Bruder ersticht, so kennen sich beide von Angesicht zu Angesicht; nur bezüglich der Sache waltet das Verhängnis. Wenn Jaromir seinen Vater tötet, kennt er ihn nicht als diesen, nicht einmal als Grafen von Borotin. Mit Recht sagt er im gewaltigen Ausbruch nach der Eröffnung Boleslavs über seine Herkunft, zugleich mit der Kunde, daß eben der Herr des Hauses erdolcht worden sei: Meinen Wurf will ich vertreten, Aber das nicht, was er traf! Dunkle Macht, und du kannst's wagen, Rufft mir: Vatermörder! zu? Ich schlug den, der mich geschlagen, Meinen Vater schlugest du!

Jaromirs Neigung zu Berta hat der Dichter allerdings als heiße Sinnlichkeit gekennzeichnet; aber nichts im Stück kann uns überzeugen, daß das Verderben, das aus der Liebe folgt, auch nur in annäherndem Verhältnis zur Willensentschließung und Leidenschaft steht, besonders, da im 5. Akt, wenn Jaromir die Geliebte trotz der Warnungen der Ahnfrau ungestüm ins Brautbett begehrt, der helle Wahnwitz aus ihm spricht, abgesehen davon, daß er sie als Schwester zu fassen gar nicht mehr fähig ist.

Damit stellt sich die Sache auf einen andern als den von Grillparzer und Laube gewollten Boden. Wir haben einerseits die Tatsache, daß Graf Borotin, Jaromir und Berta von einem Verhängnis in den Tod getrieben werden; wir

wissen anderseits, daß im Hause Borotin ehedem ein schwerer Frevel vorgefallen ist, der fortwirkt im Blut der Glieder bis zum Untergang. Den logischen Beweis, daß das Verhängnis Folge eines Frevels ist, haben wir aber nicht. Nun liegt es aber doch in der menschlichen Natur, die Tatsachen miteinander zu verknüpfen, besonders, wenn sie, wie hier, so zur Verknüpfung zubereitet werden. Die Verknüpfung muß nicht logisch, soll vielmehr im Gefühl geschehen. Dieses läßt sich nicht diktieren. Grillparzer sagt übrigens selbst in einem Aufsatz: Vom Schicksal, aus dem Jahre 1817: Der Begriff Schicksal ist bei uns nicht eine Frucht der Überzeugung, sondern der dunkeln Ahnung ... Dasselbe Dunkel, welches über das Wesen des Schicksals herrscht, herrsche auch in seiner Erwähnung; .. immer bleibe dem Zuschauer unausgemacht, ob er dem launichten Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Waltung das schauderhafte Unheil zuschreiben soll[1]) ... Damit erweist sich der Dichter der Ahnfrau nicht allein als ein in poetischen Dingen politischer Kopf, sondern er gibt uns auch volle Freiheit bezüglich der Auffassung der Schicksalsidee. Da nun diese von jeher in der Tragödie gefühlt wurde und wohl auch stets gefühlt werden wird, muß es sein Verbleiben dabei haben, daß die Ahnfrau eine Schicksalstragödie ist.

Grillparzer beschäftigte sich wiederholt eingehend mit dem Begriff des Fatums in antiker und moderner Auffassung, sowie mit dessen Wirkung im Drama. Unter seinen ästhetischen Studien enthält der Abschnitt „Zur Dramaturgie" fünf Untersuchungen aus den Jahren 1817—1846.[2]) Grundlegend ist der erste umfangreiche Aufsatz von 1817. Von dem Irrtum, in den er sich hier verfing, konnte er sich auch später nicht losringen, schon deshalb nicht, weil er mit dessen Be-

[1]) Werke, 15. Bd. S. 96 f.

[2]) Werke, 15. Bd. S. 94 f.

kenntnis die Ahnfrau hätte fallen lassen müssen. Er schrieb: Der eine findet in dem Fatum der Griechen bloß ihre Naturnotwendigkeit, ein zweiter die strafende Weltgerechtigkeit, ein dritter eine feindselig einwirkende Macht. — Daß diese Erklärungen nicht bloß vorgekommen sind, sondern, je nach dem vorliegenden Fall sogar nahe liegen, ist nicht zu leugnen. Zu betonen ist aber, daß sie nicht vom antiken, sondern vom modernen Standpunkt aus geschehen sind. Ein Grieche hat das Fatum der religiösen Tragödie nie als Naturnotwendigkeit empfunden, auch nicht als abstrakte feindselig wirkende Macht. Grillparzer streifte die Wahrheit, ohne sie zu sehen, indem er schrieb: Bald erscheint (das antike Schicksal) als ausgleichende, selbst die Götter fesselnde Gerechtigkeit, wie im Prometheus, bald als unbedingt notwendige Vorherbestimmung, wie in der Fabel vom Untergang des Labdakosstammes, bald als rächende Nemesis über den Tantaliden. Einmal in Opposition mit den Göttern, ein andermal (wie bei dem Geschlechte des Tantalos) zusammenfallend mit dem Willen der Olympier. Ja, im Euripides treten meistenteils die Götter selbst an die Stelle des Schicksals. — Die Lösung liegt im letzten Satz. Denn bei aller Verschiedenheit der Erscheinung war das antike Schicksal: Wille der Götter, und selbst im Fall des Prometheus nicht höher als diese. Überdies muß man in der griechischen Mythologie unterscheiden zwischen dem Zeitalter der Götterkämpfe und dem der unbestrittenen Herrschaft des Zeus. Für uns gilt nur letzteres. Grillparzer hatte darum nicht recht, das antike Fatum gleichzusetzen mit der Unbekannten = x. Denn allerdings war dieses so gut als das moderne Fatum „Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen"; allein der Grieche suchte — proponierte — die Ursache der Erscheinung, die er nicht sehen (verstehen, begreifen) konnte, im Willen der Götter, deren Viel-

heit und Verschiedenheit an Charakter und Gesinnung dieser Auffassung wesentlich entgegenkam; der moderne Mensch muß sich entweder auf die Vergeltung im Jenseits *nach* dem Tod verweisen lassen oder auf die Lösung so mancher Widersprüche der moralischen Welt *verzichten*. Für das moderne Drama, das sich *weder* auf die antike Weltanschauung, *noch* auf die Vergeltung im Jenseits stützen kann, bleibt demnach nur, *das Schicksal soweit aus den Ereignissen auszuschalten*, als unsere — wirkliche oder vermeintliche — Würde freier, sich selbst bestimmender Menschen *verlangt*. Schiller wollte mit seiner Theorie der sittlichen Weltordnung und in den in ihrer Anwendung geschriebenen Dramen von Wallenstein bis zur Braut von Messina den Ausgleich christlicher Anschauung für die Zeitlichkeit aus dem Jenseits *antizipieren*, was natürlich nicht gelingen konnte. Wie weit wir den blinden Zufall im Drama vertragen, ist an Shakespeares Romeo und Julia zu ermessen.

Mag also immerhin der Dramatiker durch Ahnung wirken, so darf diese doch nicht gerade auf jenes Schicksal gehen, das uns, je näher wir es erkennen, desto unerträglicher wird. Das ist aber in der Ahnfrau der Fall. Freier Wille, Selbstbestimmung und Zufall stehen hier im umgekehrten Verhältnis als sonst in modernen Dramen. Graf Borotin sagt zwar nach der Enthüllung Günthers über die Ahnfrau: „Was ist wahr, was ist es nicht? Laß uns eignen Wertes freuen Und nur eigne Sünde scheuen. Laß, wenn in der Ahnen Schar Jeweils eine Schuld'ge war, Alle andre Furcht entweichen, Als die Furcht, ihr jemals zu gleichen." Im Stück ist aber das Gegenteil durchgeführt.

2. Sappho. Des Meeres und der Liebe Wellen. Der Traum ein Leben.

Über die Entstehung der *Sappho* berichtet Grillparzer in seiner Selbstbiographie: Doktor Joel wollte für Kapell-

meister Weigel einen Operntext mit Sappho als Hauptperson. Grillparzer erwiderte sofort: Das gäbe allenfalls auch ein Trauerspiel. Bis der Dichter spät abends aus dem Prater nachhause kam, „war der Plan zur Sappho fertig".[1])

Hiernach wäre die Veranlassung zur Konzeption der Tragödie eine rein äußerliche gewesen. Grillparzer selbst erzählt, der Name Sappho habe ihn frappiert, weil er nun mit einem Mal den einfachen Stoff, den er gesucht, vor sich sah. Das will nicht zu unserer Annahme stimmen, daß im Stück eine Idee zur Anschauung kommt. Indes braucht es uns nicht zu beirren.

In dem Entwurf eines Briefes an Müllner aus dem Jahre 1818[2]) finden wir dem genannten äußern Grund einen innern vorangehen, nämlich: erstens lebte der Stoff wirklich in mir und forderte mich auf, ihn nach außen hinzustellen; zweitens u. s. w. Während es der Dichter in Beziehung auf die Ahnfrau in Abrede stellte, darin die Realisierung einer eigentlichen allgemeinen Idee versucht zu haben, sagt er von „Sappho", daß sie die Versinnlichung einer solchen sei, und er benennt diese selbst, wobei er freilich nicht umhin kann, für die Ahnfrau eine wider Willen zu stande gekommene Idee zuzugestehen: Wenn die Ahnfrau unwillkürlich gewissermaßen eine Paraphrase des berüchtigten d'Alembertschen malheur d'être geworden ist, so dürfte wohl die Sappho ein in eben dem Sinne wahres malheur d'être poète in sich fassen — und weiter: Der Gedanke ergriff mich nach all seinen Beziehungen, und ich war, als ich zur Ausführung ging, vielleicht begeisterter, als je in meinem Leben.

Damit ist gesagt, daß der Dichter bei Gestaltung des Werkes von einer Idee ausging, aber nicht einer gedächtnis- oder verstandesmäßig erfaßten, sondern einer lebendigen,

[1]) Werke, 17. Bd. S. 71.

[2]) Werke, 18. Bd. S. 173.

Gemüt und Geist in gleicher Weise erfüllenden. Ob eine spezielle Erfahrung an sich oder an einer Person seines Umganges ihm das malheur d'être poète so deutlich vor Augen gerückt, ist kaum noch zu entscheiden. Doch darf man nach den allerdings sparsamen Mitteilungen des Dichters annehmen, daß die Konzeption der Sappho ähnlich erfolgte wie Goethes Iphigenie, mit der sie auch große Ähnlichkeit im Stil besitzt: zuerst die Person des Dramatikers von der Wahrheit durchdrungen, dann die Vermählung der lebendigen Idee mit dem überlieferten Stoff, endlich die Gestaltung, die allerdings für Grillparzer nicht wie für Goethe, eine bedeutende Schwierigkeit barg. Dies festzustellen, scheint uns wichtig; denn wenn je die deutsche dramatische Literatur den Beweis enthält, daß die lebendig vorgeführte Idee weder der Fülle der Poesie, noch der Plastik Eintrag tut, so ist er noch vor Iphigenia in Sappho zu sehen. Die grundsätzliche Verschiedenheit dieser und der Schillerschen Idee liegt auf der Hand.

Was den Inhalt der Idee betrifft, ist eine Bemerkung Grillparzers von Wichtigkeit: Ich war immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt, die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imagination, als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen.[1]) — Das scheint einigermaßen im Widerspruch mit dem oben angeführten malheur d'être poète zu stehen, der sich indes behebt, wenn man die gegenseitige Wirkung der Frau und Künstlerin in Sappho beachtet. Genau genommen, läßt sich die Tragödie nicht denken, wenn nicht Sappho zugleich als Frau und Dichterin erscheint. „Sappho ist Dichterin," sagt Grillparzer. Daß das hervorgehoben werde,

[1]) Werke, 19. Bd. S. 74.

ist durchaus nötig, die Wahrscheinlichkeit der Katastrophe hängt, wie ich glaube, wesentlich davon ab . . . Sappho ist in der Katastrophe ein verliebtes, eifersüchtiges, in der Leidenschaft sich vergessendes Weib, ein Weib, das einen jüngeren Mann liebt. In der gewöhnlichen Welt ist ein solches Weib ein ekelhafter Gegenstand."[1])

Darum mußte Sappho durch Größe des Geistes, Ruhm und Erfahrung und die Macht ihrer ganzen Person ein Recht aufweisen, daß sie Phaon liebe und von ihm wiedergeliebt zu werden verlange, welches Recht, weil es eben in der Größe des Geistes, in Ruhm und Erfahrung und nicht zuerst in Schönheit, nicht mehr in Jugend besteht, Grund und Ursache ihres Falles wird. Phaon sieht freilich zunächst nur die olympische Siegerin in ihr; sie aber, wenn sie sich ihm in Liebe neigt, will nur Weib sein, und man merke, wie alles zunächst für sie spricht, um dessentwillen sie von Phaon Treue erbittet:

Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!
Die beiden Eltern sanken früh ins Grab,
Und die Geschwister, nach so mancher Wunde,
Die sie dem treuen Schwesterherzen schlugen,
Teils Schicksalslaune und teils eigne Schuld
Stieß früh sie schon zum Acheron hinunter.
Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert,
Der Freundschaft und der — Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden . . .
Nur eins verlieren könnt' ich wahrlich nicht:
Dich, Phaon, deine Freundschaft, deine Liebe.

Gerade darum bittet sie: O, laß mich's nie, Geliebter, nie erfahren, Daß ich den vollen Busen legte an den deinen Und fänd' ihn leer . . . Schon in ihrem Bitten liegt ein halbes Verzweifeln, und das Dringende, Ängstliche desselben erregt leise Furcht in uns.

Sobald sie sich aber um der geistig armen, aber jungen

[1]) Werke, 18. Bd. S. 175.

und sinnlich anmutigen Sklavin Melitta willen verraten sieht, erwacht das Gefühl ihres Ruhmes und ihrer Verdienste:

Sappho verschmäht, um ihrer Sklavin willen?
Verschmähet! Wer? Beim Himmel! und von wem?
Bin ich dieselbe Sappho denn nicht mehr,
Die Könige zu ihren Füßen sah? . . .

— und mit der einseitigen Schärfe der Leidenschaft führt sie sogleich auch ihr Unglück auf den Widerspruch zwischen Kunst und Leben zurück.

O Törin! Warum stieg ich von den Höh'n,
Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht —
Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken . . .

Die in ihr beleidigte Größe verhindert sie wohl zumeist, den Anspruch auf Phaon aufzugeben und die Jugend sich selbst zu überlassen; sicher wird sie durch sie zum tragischen Entschluß geführt. Doch ist es keineswegs an dem, daß sie die Notwendigkeit ihres Todes aus ihrer Größe herleitete; im Gegenteil drängt sich ihr der Entschluß in feierlichem Schweigen auf, in der Szene, die Grillparzer V 5 wenn auch nicht darstellte, so doch großartig schilderte, ein Beweis, wie mächtig und wahr er den Zustand seiner Heldin durchfühlte. Im Schlußgesang an die Götter klingt das in der 5. Strophe deutlich durch: O, gebt nicht zu, daß eure Priesterin Ein Ziel des Hohnes werde eurer Feinde, Ein Spott des Toren, der sich weise dünkte.

Julius Schwering[1]) stellt Sapphos Worten an die Götter (IV 8) die beinahe gleichlautenden Worte der Heldin in der „Sappho" des Franz Alexander v. Kleist (III 7) entgegen und bemerkt: Hier ist die direkte Nachahmung (Grillparzers) unzweifelhaft. Die Situation ist die gleiche und die

[1]) Franz Grillparzer hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891. (Dissertation.)

Gedanken sind dieselben. — Daß Grillparzer da und dort dem älteren Vorbild gefolgt ist, muß zugegeben werden; was aber die angeführten Stellen angeht, liegt doch jeder eine andere Auffassung zu Grunde. Wenn Kleists Sappho sich an Poseidon wendet, er möge das Meer glätten, damit der flüchtige Geliebte zurückkehren könne, oder an Zeus, daß sein Blitzstrahl ihn vernichte, so ist das Ausdruck der Hilflosigkeit und Verzweiflung aus Ohnmacht; wenn aber Grillparzers Sappho sich an die Götter wendet, warum sie nicht auf Phaon, den „Verräter", den rächenden Strahl niedergeschickt, so ist es Empörung über der Götter Nichtempfinden ihrer Schmach, weshalb sie schließt: Da ist nicht Hilfe! Sappho, hilf dir selbst! — Als Sängerin nimmt sie besondern Schutz und Anteil der Olympischen für sich in Anspruch. Nachdem dieser ausbleibt, schreitet sie zur Selbsthilfe durch Selbstvernichtung. Ihr Wesen ist so von ihrer Würde erfüllt, daß sich ihr der Tod als Notwendigkeit darstellt, während sie wie geistesabwesend, „sprach- und bewegungslos mit starren Augen" von der Säulenhalle ins Meer niedersieht. Man hat gesagt, Sappho sei nicht sowohl Griechin als wohlgebildet, feinsinnig im modernen Sinn. Zu bedenken ist aber, daß Sappho ihren Beruf als göttlichen auffaßt, nicht in moderner, sondern in antiker Weise. Daß eine moderne Frau im gleichen Fall nicht das gleiche tun kann, soll nicht gesagt sein; sie wird aber den Schmerz mißkannter oder verratener Liebe als Frau fühlen selbst dann, wenn sie zuerst als Künstlerin größere Ansprüche an das Leben gestellt hat. Das Rückspringen der Gefühle in Sappho auf die gottbefreundete Dichterin ist doch nur in antiker Auffassung möglich. Darnach ist das malheur d'être poète zu ergänzen.

Denn wodurch Grillparzers Sappho einzig ist und sich über alle derartigen Künstlerdramen erhebt, ist die geniale Durchdringung der Gefühle der Frau und Dichterin

in Sappho. Mit dem Widerspruch zwischen Kunst und Leben allein ist nämlich die Idee des Stückes nicht ganz bezeichnet. Sappho sagt zwar selbst — I 3 — im Anklang an das malheur d'être poète: Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhe, Und ewig ist die arme Kunst gezwungen, Zu betteln von des Lebens Überfluß — Dabei aber ist vergessen, daß Sappho, nicht mehr jung, den jungen Phaon liebt und das Vorrecht der Jugend für sich in Anspruch nimmt, aus welchem Umstand sich ihre Tragödie so gut, als aus ihrem Dichterberuf entwickelt. Grillparzer hat mit rühmlichster Objektivität die Tatsachen wirken lassen und die Einheit des Erlebens festgehalten, so schwer diese in Worte zu fassen ist.

Denn, wie in der Regel, ist auch in Sappho die Idee um so vortrefflicher dargestellt, je schwerer sie sich aus dem Ganzen losschälen läßt.

Ein anderes Werk Grillparzers zieht sich selbst zum Vergleich an: Des Meeres und der Liebe Wellen. Die Liebestragödie atmet in derselben Atmosphäre wie Sappho und ist ihr auch sonst in vieler Beziehung ähnlich, im Punkt der Idee aber, weil einer andern Absicht des Dichters entsprungen, nicht unwesentlich von ihr verschieden.

Etwas voreilig und gewaltsam könnte man sagen, Inhalt des Stückes sei der Untergang zweier Liebenden im tollkühnen Verlangen Leanders einerseits und im Sichselbstvergessen Heros anderseits. Damit rückten Hero und Leander mit Romeo und Julia in dieselbe Reihe tragischer Liebespaare. Die Parallele ließe sich weiter ausführen, besonders, was das Walten der unberechenbaren Mächte betrifft, gleichviel, ob man sie Schicksal, Zufall oder Vorsehung benennt: der Brief nach Mantua dort, das Gewitter hier. Doch könnte die Parallele unsern Zweck nicht wesentlich fördern. Denn Mittelpunkt der Handlung sind nicht „Hero und Leander", wie der

Dichter auf das erste Manuskript schrieb und wie es der überlieferten Sage entspräche, sondern ist „Hero“. Darüber belehrt uns deutlich der 5. Akt, und in diesem besonders wieder Heros Worte an Naukleros in der 1. Szene:

Ja, läss'ger Freund!
Er gab sich hin dem wildbewegten Meer,
Beschützt von keinem Helfer, keinem Gott,
Und tot fand ich ihn dort am Strande liegen.
Und fragst du, wer's getan? Sieh! dieser hier,
Und ich, die Priesterin, die Jungfrau . . .

Indem sie die Schuld von Leanders Tod selbst aufs Gewissen nimmt, wird sie zur doppelt tragischen Person: der innere Vorwurf nicht minder als das Leid töten sie.

Doch ist es nicht dieses ihr Schicksal, das, wie bei Sappho, den Dichter in erster Linie beschäftigte, sondern ihre Erscheinung: ihr Gehaben in den Stadien seelischer Ruhe, gemischt mit träumerischer Sehnsucht; dann erotischer Erregtheit, erotischen Selbstvergessens; endlich der Verzweiflung mit innerer Lähmung und dem Tod im Gefolge. Was daraus für das Schicksal Liebender folgt, stand Grillparzer in zweiter Linie. Eine Stelle der Selbstbiographie beweist es: Eine wunderschöne Frau reizte mich, ihre Gestalt, wenn auch nicht ihr Wesen durch alle diese Wechselfälle durchzuführen . . . Mein Interesse konzentrierte sich auf die Hauptfigur, und deshalb schob ich die übrigen Personen, ja, gegen das Ende selbst die Führung der Begebenheit mehr zur Seite als billig.[1]) — Daraus geht indirekt hervor, daß auch nach Grillparzers Urteil und Gefühl das Interesse des Dramatikers an der Idee die Handlung fördert. Das günstige Geschick der drei ersten und des fünften Aktes gegenüber dem vierten ist bekannt, und zu übersehen ist nicht, daß in diesen die Handlung vorwärts schreitet, während sie im

[1] Werke, 19. Bd. S. 167.

vierten so gut wie ruht. Diesen hatte der Dichter „mit der meisten Innigkeit, dem nächsten Einleben“ geschrieben, aber Innigkeit und Einleben hatten der Person — Hero —, nicht der Handlung, und also auch nicht der Idee gegolten.[1])

Schiller, der, wie bekannt, den Stoff in einer Ballade behandelte, hätte Heros Mißgeschick und Untergang höchst wahrscheinlich aus dem gebrochenen Gelübde der Priesterin hergeleitet: Ich erkenn' euch, ernste Mächte! Strenge treibt ihr eure Rechte, Furchtbar, unerbittlich ein . . . Mit diesem Geständnis an die Götter stürzt sich seine Hero ins Meer, und selbst Beatrice in der Braut von Messina erscheint ihm nicht ohne Schuld, daß sie, dem Kloster als Unterpfand überwiesen, Don Manuels Werben nachgegeben (II 1: Wo waren die Sinne . . .). In der Jungfrau von Orleans wird es förmlich zur tragischen Schuld Johannas, daß sie in einer Regung von Liebe Lionel geschont hat. Umgekehrt wirkt es bei Grillparzer tragisch für Hero, daß sie die Schuld an Leanders Untergang, die doch den Sturm und das Meer zumeist trifft, ganz auf sich nimmt — V 1 —:

Da kam der Sturm, die Lampe löscht' er aus,
Das Meer erregt' er wild in seinen Tiefen . . .
Die Sterne löschten aus, ringsum die Nacht.
Und jener dort, der Schwimmer sel'ger Liebe,
Nicht Liebe fand er, Mitleid nicht im All.
Die Augen hob er zu den Göttern auf,
Umsonst! Sie hörten nicht . . .

In grundverschiedener Auffassung des Tragischen seitens Grillparzers bürdet sich Hero, der sachlich der geringste Teil der Schuld zukommt, den größten Teil auf, doch nicht aus Schuldbewußtsein des gebrochenen Gelübdes wegen, sondern naiv, unbewußt, während Schillers Auffassung der Priester, aber nur für seine Person, vertritt:

[1]) Werke, 18. Bd. S. 120.

Die Götter laut das blut'ge Zeugnis gaben,
Wie sehr sie zürnen und wie groß dein Fehl,
So laß in Demut uns die Strafe nehmen;
Das Heiligtum, es teile nicht die Makel,
Und ew'ges Schweigen decke, was geschehn.[1])

Obwohl mit Heros Tod die Handlung zu einem bestimmten und endgültigen Abschluß kommt, kann eine Idee der Tragödie nicht gesehen werden, aus dem vorgenannten Grund. Der Stoff hatte Grillparzer schon früh beschäftigt; aber erst mit seinem Interesse für „die wunderschöne Frau" wurde er ihm ganz lebendig. Da aber das Interesse mehr der Erscheinung als dem Schicksal galt, kam es nicht zur Gestaltung einer Idee. Das Typische des Geschehens ist eher verwischt als zur Plastik herausgearbeitet. Die Tragödie fällt ja auch zeitlich wesentlich später in Grillparzers poetischem Schaffen, und viel erklärt sich schon hieraus. Doch schien es zum Zweck der Vergleichung mit der stilverwandten Sappho geboten, sie hier vorwegzunehmen.

Anders mit dem dramatischen Märchen: Der Traum ein Leben. Dieses wurde noch später als die vorgenannte Liebestragödie ausgeführt, allein die Konzeption fällt in die Zeit unmittelbar nach Sappho, also wohl in das Jahr 1817, und nur äußere Gründe hatten die Ausführung verhindert. Darum, und weil das Stück ein Märchen ist, muß die Idee darin bedeutsam sein. Denn, was den zweiten Grund betrifft, so haben wir bereits an Schiller beachtet, daß er sich im Fortschreiten von Wallenstein über Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans zur Braut von Messina umsomehr vom Stoff losrang, je zielbewußter er der Idee nachging. Schiller rühmte von Aristoteles: daß er bei der Tra-

[1]) Johannes Volkelt, Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 133 f.

gödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.[1]) — Er beurteilte eben auch das antike Drama zunächst, und zwar mit Recht, nach der Idee. Grillparzer sah bezüglich dieser einen Unterschied zwischen modernen Dramen mit erfundenem und solchen mit überliefertem Stoff. Die Tragödie mit erfundenem Stoff hat kein höheres Gesetz als strenge Ursächlichkeit, schrieb er; da ihre letzte Aufgabe ist, einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben, so kann sie sich nie von der genauesten logischen und psychologischen Stetigkeit lossagen.[2]) — Da es nun ohne weiteres klar ist, daß Dramen mit erfundenem Stoff in der Regel von der Idee ausgehen, so folgt für das dramatische Märchen, daß die gesamte Organisation von der Idee beherrscht und belebt wird. Wenn Grillparzer selbst später „Libussa" *ohne* erkennbare Idee schrieb, so hat das einen Grund für sich, der die Regel nicht entkräftet.

Angeregt wurde Grillparzer zum Werk durch Voltaires Erzählung „Le blanc et le noir". Doch mußte es von innen heraus neu gestaltet werden. Die Idee oder, wie Laube sagt, Moral bei Voltaire ist, daß alle Ereignisse der Welt im Laufe einer Sekunde vor sich gehen können.[3]) Davon ist bei Grillparzer nicht die Rede. Er gestaltet *seine* Idee und gestattet sich diesmal, sie an den Anfang des Dramas zu stellen: Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten, Die Gedanken nur sind wahr Und die Liebe, die du fühlest, Und das Gute, das du tust . . . — an den Anfang, denn damit beginnt die *Handlung im Traum*, zu dessen Schluß wir denselben Sinn in andern Worten vernehmen: Breit es aus mit deinen Strahlen, Senk es tief in jede Brust: Eines nur ist Glück

[1]) Brief an Goethe v. 5. Mai 1797.

[2]) Werke, 18. Bd. S. 188.

[3]) Nachwort von H. Laube. Werke, 7. Bd. S. 220 f.

hienieden, Eins: des Innern stiller Frieden Und die schuldbefreite Brust! Und die Größe ist gefährlich, Und der Ruhm ein leeres Spiel . . . Hier hat Grillparzer von dem Recht Gebrauch gemacht, das er selbst nur großen Dichtern zugestand, indem er schrieb: Entstünde nun die Frage: ob man überhaupt Ideen an die Spitze dramatischer Hervorbringungen stellen solle? so wäre die Antwort: Warum nicht? wenn man sich einer so gewaltig lebendig machenden Kraft bewußt ist, als z. B. Calderon.[1]) — Diese lebendig machende Kraft des Genies hat Grillparzer ohne Zweifel im Stück geoffenbart. Denn in der reichen, buntbewegten Traumhandlung so wenig als in der Handlung des Rahmens werden wir uns der Idee verstandesmäßig bewußt, trotzdem sie durchaus herrscht. Es ist, als hätte der Dichter die rauschende Handlung geliebt, um Sinnenreiz und Mannigfaltigkeit zum ernsten Grundton der Idee zu bieten.

Damit ist indes die innere Technik des dramatischen Märchens nicht erschöpft. Hohe Bewunderung verdient, wie Grillparzer den allgemeinen Satz (an der Spitze) in Handlung umsetzt, frei von jeder moralisierenden Absicht, eine echte Tragödie, unter Umständen für sich lebensfähig: die Tragödie des sich verstrickenden und überstürzenden Ehrgeizes. Rustan ist ehrgeizig, kampfbegierig, voll Wagemut. Das sichere Leben im Haus des Oheims, die Liebe Mirzas verschmäht er. Nicht unähnlich Fiesko beim Anblick Genuas spricht er: O, es mag wohl herrlich sein, So zu stehen in der Welt Voll erhellter, lichter Hügel . . . Wie ein Gott, an leisen Fäden Trotzende Gewalten lenken. — Bei solcher Charakteranlage braucht ihm nur der Zufall entgegenzukommen, und er wird über die Grenzen von Wahrheit und Recht hinwegsetzen. Mit größter Kunst hat Grillparzer die jeweilige Situation aus der verzweigtesten Anlage so zuzubereiten verstanden, daß Rustans

[1]) Werke, 15. Bd. S. 80.

Ehrgeiz nur noch das Zünglein an der Wage auf die schwarze Seite zu schnellen braucht, doch so, daß alles nur Zufall scheint, während es unerbittliche Konsequenz ist: wie der König selbst auf der Jagd ihm durch seine Frage die Lüge in den Mund legt, daß er, Rustan, ihn von der verfolgenden Schlange gerettet, während es doch der „Mann vom Felsen" war; wie der Lügner, um sein Scheinverdienst zu genießen, zum Mörder am Nebenbuhler wird, indem er ihm auf Zangas Rat den Dolch in die Brust stößt, selber ringend am Abgrund und von jenem beinahe überwunden; wie er im Zelt des Königs gerade in der Stunde vom „alten Weib" den Giftbecher angeboten erhält, da er erkannt und entlarvt zu werden Gefahr läuft, und so zum Mörder am König, seinem Wohltäter, dem Vater seiner Verlobten, wird; — aber auch, wie die entlegensten Verdachtmomente immer näher und stärker zusammensprechen und ihn zuletzt doch stürzen, so sehr es Zufall scheint, daß der alte Kaleb gerade in dem Augenblick die Sprache wiedergewinnt. Dem Ansehen nach gilt das Wort der Alten: Bist nun deines Schicksals Meister, Sprichst ein Wort im Rat der Geister, Trägst dein eigen Los davon. — Innerlich aber ist Rustans Existenz hohl und trägt den Zwang zum Zusammensturz in sich.

Auf diese Weise ist das Märchen ein Beispiel vollendeter Ideendichtung, einem einzigen lebendigen Gedanken entsprungen, von ihm beherrscht, aber zu solch sinnlicher Anschaulichkeit gediehen, daß nur der forschende Blick ihn gewahrt.

3. Das goldene Vließ.

Die Idee der Trilogie hat Grillparzer selbst benannt, indem er es entscheidend für den Wert derselben bezeichnete, ob das Vließ selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelte, oder vielmehr, ob es als

ein solches entsprechend dargestellt sei.[1]) Er fürchtete, die Darstellung dieses „geistigen Mittelpunktes" sei nicht gelungen. Der Erfolg auf der Bühne scheint der Befürchtung heute noch recht zu geben; es wird fast immer nur Medea gespielt, und es war bis in die jüngste Zeit vergebene Mühe, die Trilogie als Ganzes auf dem Spielplan zu halten. Es ist auch trotz mancher gegenteiligen Versicherung nicht zu bezweifeln, daß Medea für sich eine volle Wirkung tut.[2]) Schon diese Tatsache spricht gegen die ideelle Einheit der drei Stücke. Doch darf uns das nicht hindern, die Untersuchung vorurteilslos zu führen, um so weniger, als bei Grillparzers meisterhafter dramatischer Ökonomie kaum ein Punkt ungestraft und ohne Gefahr für das Ganze zu berühren ist.

Vor allem fällt auf, daß Grillparzer in der Deutung des goldenen Vließes wesentlich von der alten Sage und Dichtung abgewichen ist. Im Altertum knüpfte sich an das Widderfell eine Reihe von Eroberungen des menschlich wertvoll Scheinenden, in Wahrheit aber Verderblichen, im Zeichen des Vließes, aber stets in der Auffassung, daß dieses Mittel zum Zweck ist, so oft es selbst Zweck scheint. Es verhält sich stets zu den Gütern und Gewalten der Erde, wie die Krone sich zur Herrschaft verhält. Nach der Sage erhält Jason von seinem Oheim Pelias auf Iolkos den Auftrag, das Widderfell aus dem Areshain zu Kolchis zu holen, mit dem Versprechen, gegen Rücklieferung des Felles die Herrschaft an ihn abzutreten; mit Hilfe der in Liebe zu ihm entbrannten Medea gewinnt er dieses, segelt mit ihm und Medea zurück, gewinnt tatsächlich die Herrschaft, muß aber, da sein Weib auf seinen Antrieb zur Rache Zauberkünste an Pelias getrieben, aus Iolkos fliehen, lebt zehn Jahre glücklich mit Medea in Korinth, wird jedoch, als König Kreon ihm seine Tochter Kreusa ver-

[1]) Werke, 18. Bd. S. 186.

[2]) August Sauer, Einleitung zur 5. Ausg. Werke, 1. Bd. S. 43.

lobt, von der Verstoßenen aus Rache getötet. — Als Pfand des Glückes wird das Vließ bewahrt, gesucht, geraubt. Die Tragödie vollzieht sich im Zeichen des Vließes, ohne daß dieses Selbstzweck wäre.

Das erste der Motive ließ Grillparzer ausdrücklich fallen. Im 1. Aufzug der Argonauten sagt Jason:

> Der Vater tot, mein Oheim auf dem Thron,
> Scheelsüchtig mich, den künft'gen Feind betrachtend.
> Mich litt es länger nicht, ich mußte fort.
> Hätt' er nicht selbst, der Falsche, mir geboten,
> Hieher zu ziehn in dieses Inselland,
> Das goldne Götterkleinod abzuholen —
> Ich wäre selbst gegangen, freien Willens,
> Dem ekelhaften Treiben zu entfliehn.

Damit ist ein großer Schritt getan, das Vließ als Selbstzweck zu behandeln. Es ist so nur noch Zeichen des Ruhms: Ruhmvoller Tod für ruhmentblößtes Leben, Mag's tadeln, wer da will, mich lockt der Tausch. — Im Ringen nach dem Vließ geht Jason auch dieser Zweck verloren. Auf Milos Frage — im 3. Aufzug 2. Szene der Argonauten —, was er zu tun gedenke, erwidert er: Das Vließ zu holen, so mein Wort zu lösen, Das andre aber heimzustellen jenen, Die oben walten über dir und mir.

Tatsächlich sehen wir ihn nach der Rückkehr nicht auf Jolkos, und nach der Erzählung seines Einzugs im 1. Aufzug der Medea berief er sich Pelias gegenüber nicht auf das Vließ, Beweis genug, daß es in den Augen des Dichters die reale Wirksamkeit eingebüßt hat, so zwar, daß es zu Beginn des dritten Stückes, der eigentlichen Tragödie, von Medea vergraben wird und, wieder hervorgeholt, mehr als Symbolum von Medeens Zauberei, denn als Unterpfand des Glücks bezw. Quelle des Unglücks gilt, ausgenommen die letzte Szene, in der die ursprüngliche Absicht des Dichters nochmal hervortritt:

In wilder, einſamer Gegend tritt Medea, „das Vließ wie einen Mantel um die Schulter tragend“, den in Verzweiflung am Boden liegenden Jaſon an. Trage! dulde! büße! — in dieſe Mahnung klingen ihre Reden aus, getreu der Abſicht des Schöpfers der Trilogie, das Verderbliche des mit Unrecht Erworbenen zu zeigen.

Der antike Sinn der Sage ſpricht nur aus dem erſten Stück, „Gaſtfreund“ benannt. König Aietes ſieht an Phrixos' Speer das goldene Fell und entbrennt in Gier darnach, die allerdings eine teilweiſe Rechtfertigung durch den Kultus des Peronto findet:

Das Vließ dort am glänzenden Speer,
Des Gottes Kleid, der Kolcher Heiligtum,
Soll's ein Fremder, ein Frevler entweih'n?
Mein iſt's, mein! Mir ſendet's der Gott,
Und Sieg und Rache geknüpft an dieſes Pfand,
Den Unſern werd' es zu teil!

Sobald aber Phrixus an der Bildſäule des Gottes ſterbend den Fluch auf den Verbrecher am Gaſtrecht niederruft, will er es los ſein, und ſelbſt dem Toten bringt er es auf. „Die Argonauten“ ſind, als Vollzug des Fluches, die Tragödie des Aietes, der durch Medea um ſeinen Sohn gebracht und ſo am Leben geſchädigt wird, daß er verlangt: Legt mich ins Grab zu meinem Sohn! — Doch kehrte Grillparzer dieſen Sinn kaum hervor. Sein Zweck mit dem zweiten Teil iſt Jaſons Eroberung des Felles und der Medea, wider Recht und Sitte, aber in anderer als der antiken Auffaſſung.

Nach dieſer iſt Medea es, die zuerſt liebt und Jaſons Liebe durch ihre hilfreiche Zauberei bei Entwendung des Heiligtums gewinnt, wogegen bei Grillparzer Jaſon um Medea wirbt — um ihrer ſelbſt willen, weil ſie ihm in wilder Gegend, unter rohen Menſchen als beſſeres Gebilde erſcheint; er erreicht zwar durch ſie das Vließ, macht aber nicht ſeine

Liebe davon abhängig. Die im 3. Teil folgende Tragödie, in der sich nur noch der Grieche und die Kolcherin, Mann und Weib, gegenüberstehen, wird auf diese Weise sicherer und und besser angeknüpft; es ist aber klar, daß hiedurch das Vließ wieder um einen Teil seiner Bedeutung und Wirkung kommt. Während in der antiken Sage Medea und Vließ unlösbar als Grund und Folge erscheinen, geraten sie im Drama fast in Parallele, woraus sich wiederum erklärt, daß das Symbolum hinter dem Weib verschwindet, mit so starken Mitteln Grillparzer die Eroberung des Vließes auch dargestellt hat.

Der griechische Mythus hatte sich allerdings auch darin gefallen, diese Eroberung unter grausamen Umständen geschehen zu lassen. Allein dafür war er Mythus, episch und naiv, während für Grillparzer wichtig war, das Tragische herauszugestalten. Es ist kein Zweifel, daß die einfache Wegnahme des Vließes von Aietes' Hausaltar in antiker Verknüpfung als ebensolcher Frevel gewirkt hätte, als die furchtbare Szene in der Höhle — 4. Aufzug der Argonauten — nach Grillparzers Verknüpfung. Die schauerlichen Anstalten können darum nicht so tief wirken, als der Dichter beabsichtigte, weil sie, eben infolge des Parallelismus, Wiederholung von Jasons Kampf um Medea sind. Wir wissen: Jason will Medea, um sie als Weib zu besitzen; vom Vließ sieht er keinen Zweck ab als den Ruhm; wir wissen ferner: der Drache ist nur Zeichen eines Wirklichen, Lebendigen, nämlich des Kolchervolkes, das Medea und Vließ ebenso eifersüchtig hütet und grausam verteidigt wie er letzteres.

Es kommt in Betracht, was Grillparzer über die Unterbrechung seiner Arbeit durch den Tod seiner Mutter und die Reise nach Italien sagt. Daß dieselbe bei einer Eigenart, die schon vom einmaligen Zurückgehen der dichterischen Begeisterung auf die gewöhnliche Geistesverfassung eine Störung des Werkes

befürchten ließ, nicht ohne Wirkung auf die Trilogie bleiben konnte, ist selbstverständlich. Doch glückte es ja Grillparzer später zufällig, die Motive wieder zu finden. Der große Abstand der im Gastfreund begonnenen und schließlich gewordenen Tragödie scheint demnach noch nicht genügend erklärt. „Medea" hat einen persönlichen Hintergrund, den August Sauer in der leidenschaftlichen Erregung des Dichters zur Gattin seines Verwandten und Freundes, zu Charlotte von Paumgarten, sieht, welches Verhältnis nach der Rückkehr aus Italien, im Anfang des Jahres 1822, mit einem völligen Bruche endigte. Es ist wahrscheinlich, daß dieser die reale Grundlage zur Tragik der Medea ist und Grillparzer übermächtig in Anspruch nahm.

Wenn später der Dichter erklärend in der Selbstbiographie schrieb: Das goldene Vließ war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes ... höchst willkommen. Mit Rücksicht auf dieses Symbol, und da mich vor allem der Charakter der Medea interessierte, wie sie zu der für eine neuere Anschauung abscheulichen Katastrophe geführt wird, mußten die Ereignisse in drei Abteilungen auseinanderfallen[1]) — so ist das unbewußt und alles in allem zugleich die Kritik der Idee des Vließes. Das Interesse des Dramatikers ist vom Vließ als Symbol auf Medea als Weib übergegangen. Noch deutlicher geht das aus einer Notiz, geschrieben 1822, im Jahr der Vollendung des Werkes, hervor: Als Motto zum Vließ die Stelle aus Rousseaus Confessions L. IX, pag. 226: L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différens.[2]) Damit ist Medea als Trägerin der gesamten Handlung erklärt. Wenn sie das auch nicht ist, so beweist die Notiz doch, daß dem Dichter unmittelbar nach Vollendung

[1]) Werke, 19. Bd. S. 78.

[2]) Werke, 18. Bd. S. 186.

des Werkes die erste Idee entschwunden war. Im allgemeinen dürfte es mit dem goldenen Vließ umgekehrt wie mit Don Carlos gegangen sein, in dem Schiller von der Tragik der Tatsachen zur Darstellung der Idee überging, während in Grillparzer die anfängliche Idee durch die Tragik des von Jason zu Unrecht verstoßenen und in der Rache fürchterlichen Weibes verdrängt wurde.

Ein Gradmesser der Idee ist Jasons Anteil an der Handlung. Je mehr sich diese verliert, tritt er hinter Medea zurück. Im dritten Stück wird er zum Schwächling, und Medea herrscht durchaus, genau, wie nach der Idee zu schließen ist.

Es erhebt sich die schwierige Frage, ob der Stoff des Vließes in antiker Auffassung überhaupt im modernen Drama hätte wirken können. Wir möchten die Frage bejahen. Ein Beweis ist aber nur durch die schöpferische Tat zu erbringen, die wir übrigens auf dem Gebiet des Musikdramas besitzen, in Richard Wagners Ring der Nibelungen. Grillparzer selbst sagt, daß ihm das Vließ als eine Art Nibelungenhort vorgeschwebt sei, obgleich an einen Nibelungenhort damals niemand dachte. Worauf aber Richard Wagner allen Nachdruck legte, auf das Gefühl, daß an den Ring tatsächlich die Herrschaft der Welt einerseits, unentrinnbarer Fluch anderseits sich knüpft, das ließ Grillparzer beinahe unberücksichtigt und verwertete nicht einmal, was der griechische Mythus bot. Nach diesem hätte er zwei Tragödien schaffen müssen: „Aietes“ und „Jason“; Medea wäre in beiden die Verkörperung des Fluches, aber nicht Hauptperson gewesen. Weiter erhebt sich die Frage, was von der Vollendung des Werkes in der ursprünglichen Auffassung Grillparzers vom Vließ zu erwarten gewesen wäre. Die Antwort kann nach dem Vorausgegangenen nicht zweifelhaft sein: obwohl über die Wandlung vom Vließ zu Medea die ideelle Einheit so gut als ver-

loren ging, wurde dadurch doch Raum für die Tragik des dritten Stückes von unvergleichlicher Wucht und Größe. So schwer es gerade bei Grillparzer fällt, ein Stück preiszugeben, so muß das doch bezüglich des Gastfreunds und der Argonauten geschehen; Medea bietet reichlichen Ersatz.

Diese für sich betrachtet, ist aller Bewunderung wert, auch was die Durchführung der Idee betrifft. Die Tatsachen und das Herz, sie wirken; nichts ist von der Hand der Götter zu spüren. Nach Jasons und Medeens Wesen und allem, was geschehen, kann nichts erfolgen als der Untergang. Es kann nicht ausbleiben, daß der Grieche sich von der Kolcherin weg zur Jugendfreundin und Griechin wendet, zumal ihn jene an Verbrechen mahnt, gemeinsam mit ihr begangen. Einzige Möglichkeit wäre, daß Medea sich zum heiteren Wesen umgestaltete und das Bewußtsein des Vergangenen in sich und ihm tilgte. Sie hat den besten Willen dazu; allein wie soll das sein? Begräbt sie schon das Vließ und will der Zauberei entsagen, ihr Bewußtsein kann sie nicht vergraben, ebensowenig die Gewißheit, daß sie Jason alles geopfert, Heimat, Vater und Bruder, und den Fluch der Götter und Menschen auf sich geladen. Unschuldig leidet sie nicht; nur Jason dürfte sie nicht verstoßen. Sie hat ein Recht, zu ihm zu sprechen:

Wer ist der Fromme denn, mit dem ich spreche?
Ist das nicht Jason? und der wär' so mild?
Du Milder, kamst du nicht nach Kolchis hin
Und warbst mit Blut um seines Königs Kind?
Du Milder! schlugst du meinen Bruder nicht?
Fiel nicht mein Vater dir, du Frommer, Milder?
Verlässest du das Weib nicht, das du stahlst?

— und ein Recht, von ihm zu fordern:

Weißt noch den alten Spruch: Allein soll keines sterben?
Ein Haus, Ein Leib und Ein Verderben!
Im Angesicht des Todes schwuren wir's;
Jetzt halt es, komm!

Wie vielleicht in keiner andern Tragödie fühlt man in Medea den tragischen Zwang des Herzens. Sie könnte freilich gehen, und es spricht so viel dafür, daß sie wirklich gehe und ihre Kinder, nachdem diese sie verleugnet haben, ließe. Dazu aber ist ihrem Herzen zu großes Unrecht geschehen. „Wo kein Maß ist, ist keine Vergeltung."

Denk ich des Unrechts, das ich erlitt,
Des Frevels, den man an mir verübt,
So erglüht in Rache mein Herz,
Und das Entsetzlichste ist mir das Nächste.

Die Kinder zu töten, ist auch hier das Schrecklichste, was geschehen kann. Ihr geht es mit Aeson und Absyrtus, wie Brutus mit Cäsar: „O, könnten wir doch Cäsars Geist erreichen, Und Cäsarn nicht zerstücken!" — So möchte auch sie die Kinder hinweggeschafft wissen, nachdem Jason sie liebt und diese ihre Mutter verleugnet haben.

Es ist Grillparzer vollkommen gelungen, zu zeigen, wie Medea zu der „für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe" geführt wird, und er bedurfte dazu keines Mittels als der tragischen Grundgewalt des menschlichen Herzens. Verkleinerungen der Tragödie Jason-Medea tragen sich zu allen Zeiten, bei jedem Volk und in jedem Stande zu. Das Außerordentliche liegt in der Steigerung der Umstände und Leidenschaften unter Benützung historischen bezw. sagenhaften Stoffes.

4. Weh dem, der lügt!

Als eigentliche Ideendichtung muß hier auch das Lustspiel: Weh dem, der lügt! in Betracht gezogen werden. Obenhin genommen, scheint die Idee hier leicht abzutun. Man kann sagen: Inhalt des Stückes ist, wie die Idee absoluter Wahrheit sich im Drang und Lauf der Welt ad absurdum führt, — und man hat recht damit. Falsch indes wäre es, daraus zu schließen, das Lustspiel hebe als Ideendichtung

an und ende mit dem Gegenteil. Denn, daß die Idee infolge der durchaus theoretischen Behandlung, die ihr der Dichter angedeihen läßt, sich im Laufe des Stückes mit anderem Gesichte zeigt, bedingt noch nicht, daß er sein Verfahren ändert, das wir an anderer Stelle bereits als innere Technik bezeichnet haben. Wie immer, muß man auch hier die Idee nach ihrem Inhalt und ihrer Darstellung in gesonderter Weise betrachten.

Vertreter absoluter Wahrheit in Gesinnung und Bekenntnis ist Bischof Gregor von Chalons. Neben seiner Liebe zur Wahrheit hat er den Herzenswunsch, seinen Neffen, der vom Grafen Kattwald im Rheingau als Geisel gefangen gehalten wird, befreit zu sehen. Leon, der Küchenjunge, erbietet sich, ihn von den Barbaren hübsch herauszulügen. Der Bischof ist entsetzt ob solchen Antrags:

Und wenn du's wolltest, wenn du's unternähmst,
Ins Haus des Feinds dich schlichest, ihn betrögst,
Mißbrauchtest das Vertrauen, das Mensch dem Menschen gönnt,
Ich würd' ihn von mir stoßen, rück ihn senden
Zu neuer Haft; ihm fluchen, ihm und dir.

Schließlich handelt Leon auf eigene Faust, vermietet sich als Koch an Kattwald, hat alle Not, den adelsstolzen Atalus zu bewegen, zur Rettung mit Hand anzulegen, führt das Unternehmen mit Schlauheit, List und Lüge durch und kommt, des Grafen Tochter Edrita mit sich führend, nach Metz, wo eben Gregor „der Aussaat christlicher Gesittung" obliegt. Obwohl er bei seinem Wahlspruch bleibt: Weh dem Lügner und der Lüge! — freut er sich der Rückkehr seines Neffen, Leons, und kann auch Edrita nicht von sich weisen, die zwar erklärt hat, Atalus heiraten zu wollen, obwohl sie, wie sich gleich darauf herausstellt, Leon liebt. Denn wie die Dinge lagen, muß er die Lüge des naturfrischen Mädchens entschuldigen. Sie will die Taufe nehmen, und Kattwald, wenn er je käme, sie zu

holen, müßte sich gegen ihre Auslieferung zum Christentum bequemen. So könnte dieses selbst aus Leons Lüge Nutzen ziehen. Das Schlußergebnis ist Gregors Wort:

Wer deutet mir die buntverworrne Welt?
Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
Und reden alle Wahrheit, alle, alle.
Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus,
Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber.

Wer Grillparzers inneres Werden kennt, sieht in diesem Bekenntnis keinen Zufall. Sogar eine Beziehung auf die Poesie läßt sich annehmen. Schrieb er doch 1839: Es ist die eigentliche Aufgabe, wieviel Unsinn ein Gedicht nicht nur enthalten kann, sondern muß; denn der Sinn ist die Prosa. Weh dem Gedichte, das sich völlig durch den Verstand erklären läßt.[1]) — So erklärt auch Kaiser Rudolf im Bruderzwist (IV 4) „den Satzungen der Menschen notwendig ein Maß des Törichten beigemischt", und in Libussa können wir mehreren derartigen Stellen begegnen. Bei Grillparzer ist das ein Teil der Welt- und Lebensansicht. — Soweit der Inhalt der Idee.

Was die Behandlung angeht, so ist ihr Zweck, die innere Notwendigkeit des Widerspruches zwischen Wahrheit und Lüge darzutun. Laube urteilt von der Grundidee des Lustspiels, „daß sie, fein geführt, im Grunde ziemlich verwirrt sei und dialektisch ein verschiedenes Antlitz gewinne." Alle Anstalten des Dichters in den fünf Aufzügen zielen darauf ab, dem Bischof Gregor jenes oben angeführte Bekenntnis abzuringen, und, abgesehen von der notwendigen Einkleidung, auf die ja Grillparzer stets das größte Gewicht legte, enthält das Stück keine Szene und kaum ein Wort, das nicht im Dienst der Idee stünde. „Weh dem, der lügt!" ist ganz aus dieser

[1]) Werke, 15. Bd. S. 24.

geschaffen. Wenn eine Schwäche des Gedichtes vorliegt, so besteht sie im epischen Verweilen der Zustände, wo das Drama energische Führung der Handlung bedingt. Doch ist die Schwäche aus dem Plan, der Grundidee, zu begreifen, die sich auf die feinsten psychischen Vorgänge stützt.

5. Ottokars Glück und Ende.

Für die erste von Grillparzers historischen Tragödien bietet sich Schillers Wallenstein zum Vergleich, der um so fruchtbarer sein soll, als er den Unterschied der gesamten Organisation eines Dramas zeigt, gearbeitet nach der Idee der sittlichen Weltordnung, und eines Dramas, zwar auch nach einer Idee gearbeitet, das aber seine Stärke im Stoff besitzt.

Schiller sah die vornehmste Aufgabe des Dramatikers, speziell für Wallenstein, darin, den Menschen in des Lebens Drang und schon erfaßt von der sich vollziehenden Weltordnung zu zeigen, dabei aber die Hälfte der Schuld den Sternen zuzuwälzen, d. h. den Untergang zwar aus einer entfernten oder nahen Schuld herzuleiten, aber mit dem Vollzug der sittlichen Weltordnung zu erklären, um den Schmerz über das einzelne Leid ob der tragischen Person in die erquickende Vorstellung absoluter Zweckmäßigkeit im Ganzen der Natur aufzulösen. Wir haben gesehen, wie viele und große Anstalten er zu diesem Zweck am Stoff vornahm. Obwohl nun Grillparzer noch 1835 über Goethes und Schillers Art schrieb: Schiller sah ein, daß es etwas Höheres, Tieferes gebe, als Goethes Vorwürfe . . . Er ergriff sie und stellte sie dar . . . wurde der Lieblingsdichter des Volkes . . . weil dieses auf das Wie nicht so sehr zu achten pflegt. Ich glaube selbst, daß Schillers Gattung die höhere ist, aber Goethe war als Individuum größer —: obwohl er so schrieb, nahm er die innere Technik Schillers im Wallenstein nicht für seinen Ottokar

an, wennschon auch er mit einer lebendigen Idee an den Stoff herantrat, gewonnen aus Napoleons Gewaltherrschaft und Sturz, die Grillparzer miterlebt und zum Teil aus nächster Nähe beobachtet hatte, weshalb, wie Laube berichtet, der erste Titel auf dem Originalmanuskript gelautet hat: Eines Gewaltigen Glück und Ende.

Wiewohl also, wie man sieht, die Idee das Treibende, Schöpferische war, blieb es nicht bloß bei „all den Einschränkungen, welche die bloße Veranlassung mit sich bringt", wie Grillparzer zu Laube[1]) bemerkte, sondern der Dichter ließ die Vermählung der Idee bis zur Vollkommenheit gedeihen, und nichts im vollendeten Werk verrät die Herkunft der Idee aus anderer Zeit und anderem Geschlecht. Was aber Ottokar grundsätzlich von Wallenstein unterscheidet, ist die Tragik, beziehungsweise der Zweck des Dichters mit ihr und ihre Wirkung auf den Zuschauer.

Wallenstein zeigt sich im Grund schon beim ersten Auftreten ergriffen vom Schicksal; zahlreiche Stellen sogar im Lager deuten auf seinen nahen Sturz. Ottokar, obwohl sich gleich mit der ersten Szene sein Sturz einleitet, steigt zunächst in unerhörter Weise, bis er selbst in den Ruf ausbricht: Nun, Erde, steh mir fest; Du hast noch keinen größeren getragen. — Was er Unrecht tut, wird uns klar vor Augen geführt: Grillparzer will nicht allein Mitleid, sondern Furcht und Mitleid erregen, erregt Furcht zuerst durch das Unrecht und den Stolz des steigenden Helden, Mitleid später und zuletzt durch sein Leid und seinen Tod. Bei Schiller wird die Schuld nach gewöhnlichem Urteil auf die Umgebung, den Hof zu Wien, die Sterne und die Stimme der Natur abgeschoben; Grillparzer entwickelt Ottokars Fall gerade aus seinem Fehl und verfährt, trotz des historischen Charakters, durchaus kon-

[1]) Werke, 6. Bd. S. 146.

sequent hierin. Denn, schrieb er 1825: Das letzte der historischen Tragödie ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Tor könne glauben, daß dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann.[1]) — In der Darstellung der Idee des Ottokar machte er aber, wie leicht zu zeigen, keinen Gebrauch vom Recht solcher Inkongruenzen im Historischen, vielleicht, weil sich ihm die Erkenntnis dieses Rechtes erst nachträglich formulierte, vielleicht, weil er nicht wollte.

Ottokars Unglück schreibt sich vorzüglich von zwei Dingen her: seinem Unrecht gegen Margarete und seinem Stolz, gepaart mit Gewalttat. Weil er Margarete verstößt, wendet sich der alte Merenberg mit Bitten an die Fürsten und das Reich, in dem jene eben zur Wahl des Kaisers schreiten. Der junge Seyfried Merenberg überbringt den Brief. Das Unternehmen wird Ottokar hinterbracht, der vom alten Merenberg ebenso als vom Brief das Schlimmste annimmt, jenen als Hochverräter verhaften und im Turm sterben läßt. In der Schlacht auf dem Marchfeld, wenn Ottokars Sonne sich längst zum Untergang geneigt hat, tritt ihm Seyfried entgegen: Wo hast du meinen Vater? Jetzt steh ich, in Stahl gekleidet, und fordr' ihn wieder. Er war dir nur zu treu, dir, mir, der ganzen Welt. Um meinen Dienst beim Kaiser wußt' er nicht; Der Brief, den er mir gab, enthielt nur Bitten Für dein verstoßnes Weib . . . Und so, als Rächer seines Vaters schlägt er den Böhmenkönig nieder, dem ausdrücklichen Befehl Rudolfs zur Schonung trotzend. — Weil Berta, Tochter des Benesch von Dieditz, Ottokar als Gemahlin zu gering ist, verstößt er sie,

[1]) Werke, 18. Bd. S. 188.

obwohl er ihr sonst seine Gunst wohl zugewandt. Damit vergiftet er das Herz aller Rosenberge: Zawisch wird zum Schänder seiner ehelichen Ehre an Kunigunde, König Belas Tochter. In der entscheidenden Schlacht finden sie sich im Lager Rudolfs, der freilich Zawisch zuruft: Dankt Gott, Herr, daß ihr nicht mein Untertan, Ich wollt' Euch das Kapitel sonst erklären! — wogegen dieser sich zur Untreue berechtigt hält, denn „der König hat ihn hoch und schwer beleidigt". Milota dagegen, der scheinbar bei Ottokar ausharrt, bereitet seine Niederlage auf dem Marchfeld vor. Er wartet nur auf das Zeichen seines Bruders zum Abfall. V 5 steigt in Ottokar die Ahnung auf: Ich fürcht', Ihr seid ein Schurk, Herr Milota! — und er ist es, zehn- und hundertfach, wie Ottokar selbst sagt, weil er ihm vertraut; allein den Samen zum Verrat hat er in seine Brust gestreut. Zudem sehen wir das Opfer seiner Laune: Berta ist dem Wahnsinn verfallen.

Was er für Margarete eingetauscht, Königin Kunigunde, wird Ottokar zur Schmach vor dem ganzen Lande: Vor aller Welt ward Ottokar beschimpft, Vor aller Welt muß er auch rein sich waschen! Zum Reinwaschen kommt es aber nicht. Untreue aus Hochmut und Habsucht lohnt Kunigunde ihm mit Untreue aus Sinnenlust.

Aber auch die eigentlich historischen Ereignisse wurden wesentlich aus den genannten zwei Quellen beeinflußt, z. B. die Kaiserwahl. Der Burggraf von Nürnberg erzählt:

Wir suchten einen Herrn, gerecht und gnädig,
Als einem solchen bot man Euch den Thron.
Da kam der Ruf, da kamen selber Zeugen,
Die laut es riefen in der Fürsten Ohr,
Wie Ihr getan an Königin Margreten,
Die Eure Gattin war, die Ihr verstießt . . .
Wie Ihr die Rechte schmälert jener Lande,
Die rechtlos vorenthaltet Ihr dem Reich . . .

Weil er Margarete verstoßen, fallen Österreich und Steier ab, und in der Schlacht, wenn es gegen Ottokar geht, scheinen sie in Todesengel verwandelt, während die Böhmen matt fechten, „wie man wohl ficht für einen Ungeliebten, notgedrungen".

Ohne Zweifel wird also Ottokar genau an dem gestraft, an dem er gesündigt. Sein Sturz ist die direkte Folge aus seinen Fehlern. Grillparzer verfährt in allem, wie Schiller nur in einem verfahren ist, im Verhältnis Wallensteins zu Buttler: Wallenstein hat Buttlers Standeserhöhung seinerzeit dem Wiener Hof mißraten und die Schuld dann auf diesen abgeschoben. Oktavio klärt ihn über den Betrug auf, den wir sonst vom Feldherrn kaum glauben möchten. Buttler wird Wallensteins eigentlicher Mörder, obwohl ihn dieser für ehrlich und gutgesinnt hält — vgl. Wallensteins Tod, III 10 V. 1694 f. — Aber auch da glaubte Schiller die Wirkung des Unendlichen zeigen zu müssen: Ich liebe Den Herzog nicht und hab' dazu nicht Ursach — Doch nicht mein Haß macht mich zu seinem Mörder. Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich, Die feindliche Zusammenkunft der Dinge. — Grillparzer ließ es bei der Sache bewenden. Die vorerwähnten Inkongruenzen können sich nur auf die Darbezw. Zusammenstellung der Dinge beziehen, wie es denn auch auffällt, daß Königin Margarete auf dem Weg in Rudolfs Lager gerade in dem Küsterhaus stirbt und aufgebahrt wird, in das Ottokar am Morgen der Schlacht Einlaß begehrt, um vom nebenstehenden Glockenturm aus das Feld zu überblicken. Auch ein gewisses Sprunghafte der Motivierung kann mit inbegriffen sein, wie der Dichter auch von Shakespeare bemerkt, daß er nicht eigentlich die Natur, als vielmehr ein Abrégé derselben gebe, in Handlung und Charakteren.

Mitleid erregt Grillparzer für den sinkenden Helden, indem er das Ungemach über das Maß der Schuld, aber

an deren Objekten, hinauswachsen läßt. V 2, wenn Ottokar vor Margaretens Leiche kniet, spricht er:

Sie haben schlimm an mir getan, Margrete!
Der Undank hob sein Haupt auf gegen mich.
Die mir die nächsten, haben mich verraten,
Die ich gehoben, haben mich gestürzt.
Das Weib, um das ich hingab deinen Wert,
Sie hat das Herz im Busen mir zerspalten . . .

Wenn Ottokar V 5 im Monolog die Summe seiner Existenz zieht, so kann das selbstverständlich nur eine schwere Selbstanklage sein; doch wirkt das Bekenntnis und die offenkundige Reue auch wieder versöhnend.

Nach allem liegt klar, daß Grillparzer für „König Ottokars Glück und Ende" die wichtigste Aufgabe des dramatischen Dichters im historischen Drama darin sah, die Idee zu möglichster Deutlichkeit herauszuarbeiten, so aber, daß sie mit der Wirkung des Stoffes zusammenfällt, was bekanntlich bei Schiller nicht der Fall war. Denn wenn Grillparzer die Idee des Sturzes eines Übermächtigen schon von der Geschichte Napoleons abhob, so war dieselbe Idee in der Geschichte Ottokars gleichfalls enthalten, und es bedurfte nur der Erweckung, Belebung und Rundung, um in annähernder Stärke wie bei Napoleon zu wirken. Für seine weiteren historischen Dramen befolgte Grillparzer andere Grundsätze bezüglich der Idee, sowohl im Treuen Diener seines Herrn, als im Bruderzwist.

6. Grillparzers Theorie.

Es scheint nunmehr Zeit, auf Grillparzers grundsätzliche Stellung zur Idee einzugehen. Einzelne bedeutende Äußerungen wurden bereits gebracht. Doch scheint es geboten, die Sache zusammenhängend darzustellen, besonders was den Wandel seiner Anschauung bezw. Neigung betrifft, ein Wandel,

der, abgesehen vom Lustspiel „Weh dem, der lügt!“, in die Zeit nach den bisher besprochenen Werken fällt.

Das Problem der dramatischen Idee hat Grillparzer verhältnismäßig sehr früh beschäftigt. Aus dem Jahr 1819 bereits fällt auf, was er gegen die Formlosigkeit der Romantiker schrieb: daß es allerdings zulässig, ja . . . unerläßlich sei, in das Sinnliche das Übersinnliche hereinspielen zu lassen, daß es aber immer auf eine, mit der allgemeinen Menschennatur, mit dem allgemeinen Menschengefühl übereinstimmende Art geschehen müsse[1]) — womit der dramatischen Idee eine Existenzberechtigung zugesprochen ist. Da aber die Romantiker sehr wohl Ideen darzustellen beabsichtigten, nur nicht die von Grillparzer gewollten allgemein menschlichen, sondern metaphysische und religiöse, und nicht in der von Grillparzer mit Recht unerläßlich erachteten Plastik,[2]) so kehrte er sich sehr bald gegen das Vorwiegen der Idee, obwohl er selbst in Sappho, im Goldenen Vließ, im Traum Ideen darstellte. Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, schrieb er 1821, sondern die Darstellung des Gedankens, und an die Betrachter von Kunstwerken stellte er im selben Jahr die Forderung, zu wissen, daß Ideen wohlfeil sind und nur dann ein Verdienst begründen, wenn sie durch Verschmelzung mit der Natur zum äußern Leben gekommen, wenn das Begriffsskelett mit dem weichen Fleisch des Daseins bekleidet worden.[3]) — In gleicher Weise äußerte er sich 1822: Nicht die Ideen machen den eigentlichen Reiz der Poesie aus; der Philosoph hat deren vielleicht höhere: aber daß die kalte Denkbarkeit dieser Ideen in der Poesie eine Wirklichkeit erhält, das setzt uns in Entzücken.

Die Abneigung gegen mißlungene Ideendichtungen ließ

[1]) Werke, 16. Bd. S. 31.
[2]) Werke, 15. Bd. S. 26.
[3]) Werke, 15. Bd. S. 27.

ihn also bereits damals den Hauptton auf die Darstellung legen.

Mit seiner erweiterten Kenntnis der Weltliteratur gewann er einen neuen Standpunkt. Mit besonderer Deutlichkeit ist dieser zwar erst 1843 in dem Aufsatz: Das Waldfräulein von Zedlitz — niedergelegt; doch ist er zweifellos früher gewonnen. Er lautet: Allerdings muß jedem Gedicht, wie jedem menschlichen Bestreben, eine Intention, ein Gedanke oder, in höchster Bezeichnung gefaßt, eine Idee zu Grunde liegen, andererseits aber soll das Gedicht ein lebendiges sein und alles Lebendig-Wirkliche ist ein Konkretum . . . Derjenige muß sich einer großen belebenden Kraft bewußt sein, der, wie Shakespeare und Lope de Vega selten, die alten Tragiker aber und Calderon häufig getan haben, eine Idee von vornherein als Träger seiner Handlung hinstellt . . . Große Dichter wie Homer und Ariost haben daher im Laufe ihres Werkes allerdings Gedanken in Fülle angeregt, den Abschluß aber, wie Gott es mit der Welt gemacht hat, mehr dem Gemütseindruck des Ganzen, als irgend einer praktischen oder theoretischen Ideenspitze anvertraut.[1]) — Damit rückten für ihn Werke ohne erkennbare Idee in die Reihe vollberechtigter poetischer Schöpfungen ein. Goethe hatte ja auch mit Bezug auf seine „Novelle" die geistige Blüte, das Ideelle, als das Höchste der Poesie erklärt, für Faust und Tasso aber die Benennung einer Idee weit von sich gewiesen.

Bei Grillparzers ausgesprochenem Mißtrauen gegen das eigene Talent mußte ihm diese Entdeckung willkommen sein. Die Notwendigkeit des Plastischen, Sinnlich-Lebendigen stand ihm unverrückbar fest. Zahlreiche Beobachtungen hatten ihn gelehrt, daß ein poetisches Talent, das nicht für alles tragfähig sei, leicht von der Idee behindert und geschwächt wird.

[1]) Werke, 18. Bd. S. 140.

In diesem Fall fürchtete er zu sein. Hatte er doch schon 1827 nach Vollendung des Treuen Dieners geschrieben: Ich fühle meine Kraft versiegen. Mein Herz ist betrübt bis in den Tod ... Darum schrieb er wieder 1834: Ich weiß, daß ich es nie erreichen werde, nach was ich strebe in der dramatischen Poesie: das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht. Man wird es vielleicht nicht einmal ahnen, daß ich es gewollt, und doch kann ich nicht anders.[1]) — Was er für den Fall der Notwendigkeit preisgeben wollte, kann nicht fraglich sein: die Idee.

Ein Weiteres kam hinzu: die damals aufstrebende Richtung des jungen Deutschland, die für Grillparzer gleichbedeutend war mit abstrakter Ideendichtung. Er, der bereits nach der Ahnfrau und trotz ihres großartigen Erfolges, nur verbittert durch ungünstige Kritiken, „merkte, daß er als letzter Dichter in eine prosaische Zeit hineingekommen sei,"[2]) mußte sich nun von Männern in den Schatten stellen lassen, die, wenn sie auch manches Tüchtige schufen, an poetischem Talent weit hinter ihm blieben — Raupachs nicht zu gedenken. 1838 legte Grillparzer seinen Entschluß nieder: der Verstandes- und Meinungspoesie unserer Zeit nicht nachzugeben, das Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und der Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen, die splitterrichtende Kritik mag dazu sagen, was sie will.[3]) — Von da ab urteilt er über Ideendichter nnd -Dichtungen mit einer gewissen Bitterkeit. In der Abhandlung „Zur Literaturgeschichte" — um 1860 — schrieb er von „Ideendichtern, die irgend einem halbverrückten Satze einen ganz ausgerenkten und verkrüppelten Körper anzupassen strebten",[4]) wie er 1843 geschrieben hatte:

[1]) Ebd. S. 189 u. S. 160.
[2]) Selbstbiographie. Werke, 19. Bd. S. 71.
[3]) Werke, 18. Bd. S. 160.
[4]) Werke, 16. Bd. S. 25.

Nun kommen aber unsere neueren poetischen Stümper und raffen von allen Seiten Riesenideen zusammen, die, wie natürlich, ihnen nicht gehören, indes, was ihnen gehört: Darstellung, Formgebung, Belebung, so erbärmlich ist, daß man damit nicht eine Maus beleben könnte, viel weniger Elefanten, Drachen und sonstige Weltungetüme, die sie wie Haushühner aus Gedankeneiern ausbrüten. Es wird einem dabei zu Mute, als ob man Gassenbuben mit dem Degen Napoleons oder dem Szepter Friedrich des Einzigen spielen sähe.[1])

Aus diesem zweifachen Grund ist in allen folgenden Werken Grillparzers ein Zurücktreten des Gedankens vor der Belebung, wenn nicht ein absichtliches Zurückdrängen der Idee wahrzunehmen. Was er gegen die abstrakte und formlose Ideendichtung der Männer des jungen Deutschland und der Romantiker gesagt hat, wird jedermann als zutreffend in vieler Beziehung anerkennen. Die deutsche dramatische Poesie war bis in die Siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts mehr oder weniger Kostgängerin der Philosophie, auf welche sie ja bereits Schiller verwiesen. Wenn es z. B. Hebbel in den meisten Werken nicht gelang, etwas zu schaffen, was mit dem höchsten Maßstab der Kunst zu messen ist, so trägt die Schuld hieran das Vorwalten des Verstandes im Dienst neuer psychologischer oder psychopathischer Ideen. Die moderne Richtung, die sich ihm nicht unverwandt fühlt, unterscheidet sich hierin vollkommen, indem sie auf Wahrheit des Sinneneindrucks, auch unter Preisgabe der Idee und selbst der künstlerischen Einheit, abzielt. In diesem Punkt hat Grillparzer ihr vorgearbeitet, im Treuen Diener, im Bruderzwist. Zur Vollkommenheit jedoch wird die Kunst nur gedeihen, wenn die wahren Talente streben, „das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles

[1]) Werke, 18. Bd. S. 141.

Recht geschieht." Der Gedanke an Stelle der Idee tut es nicht. Grillparzer bedauerte es tief, daß es ihm so selten gegönnt war, ein Werk in einem Zug zu vollenden, vielmehr so oft „den nackten Gedanken zu Hilfe rufen mußte, der dann die Anschauung, sowie die Anschauung den Gedanken störte."[1] Sein Ideal dichterischen Schaffens war, daß sich die Idee nur im Bild darbot, oder, was dasselbe sagt, das Bild zugleich die Idee verwirklichte. Darin sah er das Lebensprinzip der dramatischen Poesie. Weil dieses fehle, schrieb er, sollten ein paar Stücke in seinem Pulte nie das Licht des Tages erblicken, solange er lebe.

7. Ein treuer Diener seines Herrn. Die Jüdin von Toledo.

Das erste der beiden Stücke entstand allerdings schon 1826/27, und es ist kaum anzunehmen, daß Grillparzer der Idee darin geflissentlich auswich; aber es fällt doch nach Ottokar und trägt die Spur jener Inkongruenzen auch in der Idee an sich, die der Dichter im Gefolge des Ottokar am historischen Stoff und Drama wahrgenommen. Was man gewöhnlich der Tragödie zum Vorwurf macht, „daß es eine Apologie der knechtischen Unterwürfigkeit sei," ist nicht die Idee. Wäre sie es, so hätte sie Grillparzer immer noch objektiv dargestellt. Er sagt: Ich hatte den Heroismus der Pflichttreue im Sinn, der ein Heroismus ist, so gut als jeder andere .. Bancbanus' Gesinnungen können übrigens nicht für die des Verfassers gelten, da er bei allen seinen Charakterzügen zugleich als ein ziemlich bornierter alter Mann geschildert ist.[2] — Was er mit der Geschichte des ungarischen Aufstandes, im besondern mit Bancbanus' Person wollte, ist, ein Menschen-

[1] Ebd. S. 161.
[2] Werke, 19. Bd. S. 142.

schicksal zu enthüllen, das sich in treuer Pflichterfüllung gegen den König unter den empörendsten Umständen vollzieht. Wenn dabei die Grenze des Allgemeinempfindens überschritten wurde, so ist das eine Sache für sich, die zwar dem Erfolg des Stückes schadet, uns aber nicht hindern darf, nach dem zu sehen, was der Dichter in das Drama gelegt hat.[1])

Dieser selbst nannte die Geschichte des ungarischen Palatinen Bancbanus eine Sage, und zwar deshalb, weil dasselbe Ereignis in zwei Epochen mit geringen Verschiedenheiten zweimal als Erzählung vorkommt und daher wahrscheinlich nichts als eine Einkleidung für die Abneigung der Ungarn gegen die Deutschen ist. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß Grillparzer die Ereignisse doch in der Hauptsache als historische behandelte, da sie sonst nicht den Eindruck solcher machen könnten. Der Treue Diener wird zum wenigsten mit demselben Recht als historische Tragödie betrachtet, als die Jüdin von Toledo vom Dichter selbst so genannt wurde. Die Inkongruenz zwischen Schuld und Sühne ist zudem so stark, daß sie von keinem Standpunkt aus erklärt werden kann, als jenem, den Grillparzer in der Erwägung über die Tragödie mit erfundenem Stoff und die historische Tragödie 1825 eingenommen. Ein Drama, frei aus der Idee erfunden, hätte sich nie in der Handlung des Treuen Dieners vollzogen, wie es umgekehrt auch unmöglich wäre nach Schillers Theorie des tragischen Mitleids. Noch in Ottokar haben wir wahrgenommen, wie sich der Untergang genau aus den Fehlern und Vergehen entwickelt; ganz anders hier.

König Andreas zieht in den Krieg und übergibt Bancbanus die Reichsverweſung. Bancbanus, ziemlich bejahrt, ist jung vermählt mit Erny. Herzog Otto von Meran, der Königin Bruder, stellt ihr nach und wird, von ihr beleidigt und zurück-

[1]) Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 19 f.

gewiesen, krank vor Wut, und er bedrängt sie in einer Unterredung derart, daß sie sich den Tod gibt. Bancbanus, aufs schwerste getroffen, bewahrt dem König die Treue; bei einem Aufstand seiner nächsten Verwandten gegen die Königin, die ihren Bruder beschützt, sucht er diese beide und den jungen Bela in Sicherheit zu bringen. Während er den Mörder seiner Gattin zuerst rettet — auf der Königin Geheiß — wird diese von den nachdringenden Rebellen erdolcht. Den jungen König zu schützen, schickt Bancbanus selbst ihn mit Herzog Otto zum nahen Wald und nimmt seine Vettern als Empörer in Haft. Da erscheint König Andreas: er muß um sein Weib wie Bancban um seines trauern. Die Empörer werden begnadigt, Herzog Otto aber in seine Heimat verbannt. So geht der Schuldigste straflos aus, schön Erny aber und die Königin sind und bleiben tot.

Es ist schlechterdings unmöglich, den Inhalt des Stückes mit der Weise in Wallenstein oder Ottokar zu erklären, so verschieden schon diese beiden unter sich sind. Nicht einmal bezüglich der Königin glaubt man gern an die teleologische Verknüpfung der Dinge, ganz abgesehen davon, daß ihr Tod für das kurze Gesicht der Menschheit ein brutaler Zufall ist. Dem Herzog von Meran ist der Dolch vermeint und die Königin — trifft er. Allerdings sagt Bancbanus, wenn der König die Grafen Peter und Simon Mörder seines Weibes nennt (V, Schluß): Sie waren's nicht. Der Zufall tat's, des höchsten Gottes Bote. — Wollte aber Grillparzer eine höhere Zweckmäßigkeit damit bezeichnen, so erhebt sich die Frage, warum Herzog Otto straflos ausgeht, wenn die Königin schon die Unterstützung, die sie ihm gewährt, mit dem Tod büßen muß. Über Erny schrieb freilich wieder der Dichter selbst: Wenn nicht aus ihrem Betragen hervorgeht, daß sie früher doch einiges, wenngleich unschuldiges Wohlgefallen an dem Prinzen gehabt, so handeln die ganzen drei

ersten Aufzüge de lana caprina.[1]) Allein unschuldiges Wohlgefallen ehedem ist keine tragische Begründung, und Grillparzer war weit entfernt, eine solche zu geben. Wir empfinden Erny so wenig schuldig als Emilie Galotti.

Im übrigen ist, was den Prinzen betrifft, im Texte selbst das Mißverhältnis zwischen Schuld und Sühne ausgesprochen. Der König sagt in Beziehung auf Belas Rettung durch Otto: Ihr habt ein kleines Gutes hier getan, Zu schwach, um zu vergelten so viel Böses — und auch mit dem folgenden Hinweis wird die Sache für uns nicht ins Gleichgewicht gebracht: Doch streck' ich nicht die Hand als Richter aus, Wo Sünde selber straft, braucht's da noch Strafe? — Denn dieser Hinweis fällt jenseits der Grenze tragischer Erledigung. Als Büßer könnte auf die Weise auch Don Cesar in Schillers Braut von Messina am Leben bleiben.

Was endlich Bancban selber betrifft, so bleibt von ihm aus sein Weib auch nach Rückgabe der Reichsverwesung ungesühnt. Seinem Charakter mag das entsprechen; unserem Bedürfnis entspricht es nicht. Die feindlichen Elemente bleiben für immer unvermählt und ungeklärt in seinem Gemüte liegen: Du guter Mörder, gib mir deine Hand! Und doch — war sie es nicht, die meiner Erny — Fort, Mörder, fort! und laß mich dich nicht schauen!

Unschwer ist zu erkennen, daß Grillparzer die glatte Entscheidung des Falles nicht wollte; zugestanden muß ferner werden, daß die Nichtentscheidung dem Charakter Bancbans und der Verfassung des zurückgekehrten Königs entspricht. Zu erklären ist nur, warum Grillparzer die Inkongruenzen bestehen ließ. Hierüber gibt uns wieder Aufschluß die Notiz aus dem Jahr 1825. Mich hat, schrieb der Dichter, schon seit lange ein gewisser Ekel vor dem eng-psychologischen An-

[1]) Werke, 18. Bd. S. 189.

reihen und Anfädeln erfaßt. Inkongruenzen von Urſache und Wirkung in der Behandlung durchblicken zu laſſen, kann aber nur in rein hiſtoriſchen Stoffen mit Glück verſucht werden, „weil nur hier ein höherer Geiſt, der Weltgeiſt, den Begebenheiten die Gewähr leiſtet und für die Endpunkte einſteht.“ Worauf es für den Dichter ankommt, iſt, daß die gewagten Inkonſequenzen eigentlich ſolche der Natur ſeien; „*der Zuſeher muß das Geſetz der Kauſalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweiſen kann.*“

Von dieſem Satz aus erſchließt ſich die innere Technik des Treuen Dieners. Abſicht des Dichters war, *die Handlung mit ſolch zwingender Anſchaulichkeit darzuſtellen, daß man den Ausgang als notwendig nicht allein hinnimmt, ſondern ſogar anerkennt.* Grillparzer faßte das Amt des Dramatikers ſo hoch und ſchwer als Schiller, aber in anderer Weiſe. Er konnte ſich in gewiſſem Sinn auf Shakeſpeare berufen. Doch ſcheint, daß er unſerer Gutgläubigkeit gegenüber hiſtoriſchen Stoffen *zu viel zugemutet*. Wie ſolche ſich zuweilen ſelber dichten, iſt an Banchanus von ihm ſelbſt gezeigt worden. Im allgemeinen wird man ſagen, daß hiſtoriſche Stoffe ganz ſelten ſo bereit liegen, daß ſie der Dichtergeiſt nur als Kleid aufzugreifen braucht. In manchem Sinn arbeitet die Hiſtorie dem Dramatiker ſogar entgegen. Von zahlreichen Inkongruenzen, wie ſie Shakeſpeare in den Königsdramen pflegte, muß geſagt werden, daß ſie die Dichtung hemmen, die Rundung unmöglich machen. Denn wie es einerſeits unmöglich iſt, in jedem an ſich tragiſch wirkenden *Schickſal* eine univerſelle *Gerechtigkeit* nachgewieſen zu ſehen, ſo iſt es anderſeits unmöglich, in jedem *Fall* der Geſchichte oder des Lebens ein *Menſchenſchickſal* als entſchieden zu erkennen. Das eine geht ſo weit über Ziel und Möglichkeit dramatiſcher Kunſt *hinaus*, als das andere *zurückbleibt*.

Hiernach ist der Zusammenhang der Idee beim Treuen Diener und bei der Jüdin von Toledo von selbst zu sehen. Der Plan dieses Stückes stammt aus dem Jahr 1824. Die Bekanntschaft mit dem Stoff machte aber Grillparzer schon 1812/13 aus geschichtlicher Darstellung; Lope de Vegas: Las pazes de los Reyes y Judía de Toledo veranlaßte nur den Plan.[1]) Doch konnte Grillparzer Lopes Schluß nicht brauchen, nach welchem sich der König und die Königin, ohne gegenseitiges Wissen im Dunkel der Kirche kniend, an den zum Himmel gesandten Gebeten erkennen und auf Grund der ausgesprochenen Gesinnung versöhnen. Da entstand denn für Grillparzer die Frage, wie sonst die Handlung zu enden sei. Es ist unschwer zu sehen, daß sie in Durchführung einer klaren Idee und für die gemeine Moral überhaupt nicht zu enden war. Immer bleibt es eine starke Inkongruenz, daß die Jüdin, die ja immerhin vorwitzig, lüstern, frech war, ermordet wird, während der König, nicht minder schuldig als sie, mit der Königin und den Granden, die den Mord angestiftet, zur Tagesordnung übergeht.

Diese Inkongruenz wurde nicht ganz beseitigt durch die Lösung, die Grillparzer später fand: Der König eilt herbei, die Empörer, die Rahel getötet, zu strafen. Ehe er zur Rache schreitet, will er die Schöne im Tode sehen — und sieht eine Entstellte.

Ein böser Zug um Wange, Kinn und Mund,
Ein lauernd Etwas in dem Feuerblick
Vergiftete, entstellte ihre Schönheit . . .
Da kam es anders, als ich mir's gedacht.
Statt üpp'ger Bilder der Vergangenheit
Trat Weib und Kind und Volk mir vor die Augen . . .

Nun verzeiht der König und will im Kampfe gegen die Mauren sich neuerdings die Krone Kastiliens verdienen.

[1]) August Sauer. Werke, 1. Bd. S. 83.

Trotzdem gilt, was was Esther zum alten Isaak sagt:

Siehst du, sie sind schon heiter und vergnügt
Und stiften Ehen für die Zukunft schon.
Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand.

Eine Lösung nach allgemeiner Zweckmäßigkeit der Dinge und nach Schillers sittlicher Weltordnung war hier also überhaupt nicht möglich. 1848, als der Dichter vermutlich das Werk vollendete, hatte er lange auf eine solche verzichtet. Da kam es ihm nur darauf an, aus den Inkongruenzen die innere Notwendigkeit wirken zu lassen. Gelang die Wirkung, so waren ihm jene sogar willkommen. So ließ sich die Tragödie, deren Hauptperson doch wohl Rahel ist, weil ihrem Tod alles Übrige entgegensteht, zur Befriedigung schließen. Wie der König sich sittlich aufrafft und seine Schuld tilgen will, wurde schon gesagt. Die Königin ist Mutter; „was sie tat, sie tat es für ihr Kind." Die Granden sündigten schließlich nur aus Königstreue. — Esther freilich flucht zunächst noch dem König:

Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen
Erschüttert von der Feinde Übermacht,
Und nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos,
Gewachsen der Gefahr und ihrem Drohn:
Dann wird das Bild des Opfers, das dir fiel,
Vor deine zagend bange Seele treten . . .

Kaum aber hat sie den Fluch gesprochen, als der alte Isaak, der wie betäubt im Stuhl gesessen, von ihr aufgerüttelt, durch seine gemeine Habgier sie mahnt, daß alle schuldig sind:

— Doch such' ich erst mein Gold.
— Denkt Ihr noch das?
Im Angesicht des Jammers und der Not?
Dann nehm ich rück den Fluch, den ich gesprochen,
Dann seid Ihr schuldig auch, und ich — und sie.

Der Dichter strebt ganz offenbar, unsern Blick von der Tat, d. i. von Rahels Tod ab und auf die Gesinnung zu lenken: Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe; Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe. — Die Inkongruenz besteht zwischen dem Schicksal (der Rahel) einerseits und der Gesinnung anderseits. Wenn alle schuldig sind, hätte sie alle und jedes einzeln das Gleiche treffen können wie Rahel. Doch mußte aus dem Zusammenhang der Dinge heraus sie das Opfer werden. Insofern die historischen Verhältnisse das dartun, rechtfertigen sie die Inkongruenz.

8. Bruderzwist. Libussa.

Im Prolog der Wallensteintragödie schrieb Schiller nach Schilderung der wilden Kriegszeit: Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich Ein Unternehmen kühnen Übermuts Und ein verwegener Charakter ab — und im gleichen Betreff Goethe an Heinrich Meyer: Wenn die alten Dichter ganz bekannte Mythen, und noch dazu teilweise, in ihren Dramen vortrugen, so hat ein neuerer Dichter, wie die Sachen stehen, immer den Nachteil, daß er erst die Exposition, die doch eigentlich nicht allein aufs Faktum, sondern auf die ganze Breite der Existenz und auf Stimmung geht, mit vortragen muß. Schiller hat deswegen einen sehr guten Gedanken gehabt, daß er ein kleines Stück, die Wallensteiner als Prolog vorausschickt . . .[1]). Ob die Wallensteiner besser als Prolog sind oder zerstreut an entscheidenden Stellen der Tragödie auftreten würden, wie — III 15 — die Pappenheimer tun, ist eine Frage für sich. Sicher ist, daß Wallenstein das Lager bis zur Katastrophe mehr beherrscht, als von ihm abhängt. Wenn trotzdem der Dichter schrieb: Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt, Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen — so beweist das,

[1]) Brief an Heinrich Meyer v. 6. Juni 1797.

wie bedeutend er Wallensteins Existenz in ihrer ganzen Breite maßgebend für sein Schicksal aufgefaßt hat, ähnlich wie Grillparzer auch in Ottokar.

Dabei liegt aber beiden Tragödien eine *Handlung* zu grunde, nicht, wie dem Bruderzwist, eine *Begebenheit*, von der es sich ohne weiteres begreift, daß die Existenz sich in ihr noch deutlicher ausdrückt.

Denn *Gegenstand* im Bruderzwist ist der *Übergang der Herrschaft* im Hause Habsburg von Rudolf auf Matthias, zugleich mit dem Aufgang der neuen revolutionären — dreißigjährigen — Kriegszeit, und die Idee: *das Gebären des Zeitgeistes* in jenen Jahren der Weltgeschichte. Das Unternehmen war groß und gefahrvoll. Alle die treibenden und hindernden Kräfte politischen und religiösen Charakters in Fleisch und Blut zu kleiden in Gestalt der damals wichtigen und wirksamen Personen, diese trotzdem individuell und abgerundet, um so den Blick ins Jahrhundert zu öffnen: nicht leicht ist Größeres zu denken. Es leuchtet ein, daß sich der Dramatiker mit solchem Vorwurf am weitesten vom Ursprünglichen und Einfachen entfernt, das eben doch die Handlung ist; anderseits ist aber nicht zweifelhaft, daß kaum eine Periode der Weltgeschichte einem derartigen Vorhaben mehr entgegenkommen konnte als die gewählte.

Das Schicksal der alten Welt, z. B. beim Fall der römischen Republik, den Shakespeare in Julius Cäsar darstellte, vollzog sich *weit mehr als in der neuen Zeit an Personen*. Brutus und Cassius konnten den Begriff republikanischer Gesinnung erschöpfen, die Republik mit ihnen fallen. *Männer haben damals die Weltgeschichte gemacht*. Doch ist nicht zu übersehen, wie Shakespeare, indem er dem Tasten seines unvergleichlichen Genies nach dem tragischen Kern des historischen Vorganges nachgab, von der *Handlung* bis zu Cäsars Tod auf die *Begebenheit* bis zur Schlacht bei Phi-

lippi abgeriet. Die Reformation, die den Sturz der mittelalterlichen Welt vollendete, wurde zwar erregt von einem Mann, aber getragen von vielen Völkern, Ständen, Staaten, und als die Sache bis zum Ausbruche des dreißigjährigen Krieges gediehen war, wirkten weniger die Personen, als die Kräfte, auch innerhalb des Hauses Habsburg. Wir werden auch hierin das Gefahrvolle des Unternehmens gewahr: denn Kraft entspricht dem Begriff, den der Dramatiker erst versinnlichen muß, während sich die Person ohne weiters als sinnliches Wesen gibt, wogegen er im umgekehrten Verfahren, ausgehend von den Personen, die doch zugleich als Charaktere aufgefaßt sein wollen, Gefahr läuft, durch das Medium derselben doch nicht die Summe der historischen Kräfte aufzuzeigen, die zusammengewirkt haben zur Tatsache eines Jahrhunderts. Die Natur in ihren unendlich verzweigten Anstalten und ihren Inkongruenzen ist als solche für die Kunst doch unnachahmlich, weil unerreichbar. Das beste Gesicht der Menschen ist noch zu kurz dafür, abgesehen davon, daß die Mittel der Kunst nie für sie ausreichen. Die Möglichkeit des Gelingens unter gewissen, naturnotwendigen Beschränkungen ist nur gegeben, wenn der Dramatiker mit solch poetischer Energie zu Werke geht, daß er, wie Goethe sagt, den Stoff ganz mit seiner Sinnlichkeit d. i. mit innerer Anschauung durchdringen kann, oder, wie Grillparzer sagt, wenn Begriff und Anschauung sich jederzeit und vollkommen entsprechen. Hiernach richtet sich das Urteil über die Idee im Bruderzwist.

Im Drang der Zeit geht Kaiser Rudolf unter und steigt Matthias, der zu Beginn des Stückes sich bei Wolfen Rumpf, Geheimem Kämmerer seiner Majestät, vergeblich um Audienz bewirbt und ein ums andere Mal von sich gesteht: Mit mir ist's aus. — Nicht durch Kraft und Kühnheit, Tat und Wirksamkeit steigt er: Ihm hat die Herrschaft aufgedrückt

die Makel, Die sie der Kön'ge besten nur erspart: Unsicherheit und Mangel an Entschluß — sein Verdienst ist, sich von den neuandrängenden Wellen emportragen zu lassen. Darum erscheint er im Schluß nicht als Sieger, nicht sein selbst bewußt, sondern mit dem wehmütigen Geständnis: Am Ziel ist nichts mir deutlich als der Weg, Der kein erlaubter war und kein gerechter — und, den Blick wegwendend von den Reichskleinodien:

O Bruder, lebtest du, und wär' ich tot!
Gekostet hab' ich, was mir herrlich schien,
Und das Gebein ist mir darob vertrocknet,
Entschwunden jene Träume künft'ger Taten,
Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Rudolf als Person und Charakter ist großartig gezeichnet, zunächst scheinbar voller Widersprüche, und doch mit unvergleichlicher Ökonomie für die Wirkung im Ganzen. Seine Einsicht in den Geist der Zeit, seine Kenntnis aller Vorgänge und Personen im Land ist unübertrefflich und unbestechlich. Soweit ein Mensch irdische und himmlische Dinge verstehen kann, hat er sie verstanden. Dazu fehlt ihm Festigkeit des Willens keineswegs. Man denke, wie er mit dem Feldhauptmann Rußworm verfährt und wie mit dem geliebten Don Cäsar. Obwohl Vertreter der alten Zeit und also den Ketzern Feind, ist er als Mensch empört über die Grausamkeit, mit der Ferdinand an einem Tag Kärnten, Krain und Steier von Protestanten gesäubert hat: Und zwanzigtausend wandern flüchtig aus? Mit Weib und Kind? Die Nächte sind schon kühl. — Man möchte glauben, dieser Mann müßte sein Jahrhundert zu meistern verstehen. Er aber verbirgt sich vor der Welt und tut nichts, was den Schritt der Zeit umlenken könnte. Das ist scheinbarer Widerspruch, der sich aber löst, sobald wir uns erinnern, daß selbst ein Gregor VII. oder Napoleon, jener durch geistige und geistliche,

dieser durch die Macht der Bajonette den Strom der Ereignisse nicht hätte rückwärts lenken können. So erscheint die Untätigkeit Rudolf auferzwungen und er, von vornherein gelähmt von höherer Macht, muß sehen, wie „die Zeit, die wildverworrne, neue, durch hundert Wachen zu ihm herandringt und ihn zwingt, zu schauen in ihr greulich Antlitz." Aberglaube und Astrologie vermögen nicht so viel bei ihm als bei Wallenstein — I 2 —:

Ich glaub' an Gott und nicht an jene Sterne,
Doch jene Sterne auch, sie sind von Gott . . .
Fragst aber du: ob sie mir selber kund,
Die hohe Wahrheit aus der Wesen Munde?
So sag' ich: nein, und aber wieder: nein.
Ich bin ein schwacher, unbegabter Mann,
Der Dinge tiefster Kern ist mir verschlossen . . .

Die Tragik seiner Existenz spricht er selber — III 1 — aus, nachdem er den Inhalt der gegen ihn umlaufenden Manifeste aus eigener überraschender Kenntnis wiedergegeben: Dazu noch das Bewußtsein, daß im Handeln, Ob so nun oder so, der Zündstoff liegt, Der diese Mine donnernd sprengt zum Himmel. — Wer oder was aber den Umschwung herbeiführt, ist nicht zu sehen. Der Kaiser sagt — III 1 —: Ihr habt das Zünglein an der Wage, Das ich mit Sorge hielt im Gleichgewicht, Ihr habt es rohen Drängens angestoßen, Es schwankt, und blut'ge Todeslose fallen Aus beiden Schalen auf die bange Welt.

Auf diese Weise stehen die Personen, so charakteristisch und lebenstreu sie gehalten sind, den wirkenden Kräften gewissermaßen im Weg und sie, die alles beherrschen, bleiben unsichtbar, wenn auch nicht ganz unfühlbar. Don Cäsar, den uns Rudolf selbst — I 2 — als Schüler der neuen Zeit vorstellt, und die Bürger von Prag mit ihrem Majestätsbrief sind nur Teilerscheinungen, auch in der Auffassung Grillparzers,

und was in der Beratung der Habsburger — II 2 — den Ausschlag gibt, daß Matthias Vollmacht zum Handeln erhält, tritt wieder nicht zum Bewußtsein hervor. Hinter den Diplomatenkniffen eines Klesel wirkt anderes, aber unsichtbar. Die Herzöge unterzeichnen und wissen selber kaum wozu, wie Ferdinand, der, von der Unterschrift aufstehend, spricht: Wenn ich betrachte diese Unglücksschrift, So geht's durch meine Seele wie Verderben. — Als Träger künftiger Kriegszeit hat Grillparzer Wallenstein eingeführt; als Träger der Gegenwart im Drama kann niemand erkannt werden, auch nicht die zahlreichen Personen in der Gesamtheit, denn der Ausschlag erfolgt stets aus dem Unsichtbaren. Auf diese Weise kommt wohl die Handlung mit Rudolfs Tod und Matthias' Übernahme der Herrschaft zu einem sinnenfälligen Abschluß, aber, ohne sich in einem wesengleichen Körper dargestellt zu haben. Man erinnert sich hier, daß Grillparzer es seinerzeit — 1825 — als höchste Aufgabe der Dramatikers am historischen Stoff bezeichnet hatte, eine gewisse Inkongruenz zwischen Ursache und Wirkung in der Behandlung beider durchblicken zu lassen. Diese Inkongruenz besteht im Bruderzwist zwischen Idee und Körper des Dramas. Wie weit sie des Dichters Absicht und wie weit vom Verfall seiner Kräfte bedingt ist, kann nicht ausgeschieden werden. Wir wissen nur, daß er vom Bruderzwist wie von Libussa urteilte, es fehlte ihnen jenes Lebensprinzip, das nur die Anschauung gibt und der Gedanke nie ersetzen kann, den er hatte zu Hilfe rufen müssen. —

Libussa, als dramatisches Märchen, möchte man, wie den Traum, im Interesse und zur Verkörperung einer Idee geschrieben wähnen. Wenn die Vermutung nicht zutrifft, so hat das verschiedene Gründe.

Die Erfindung des Dramas, das Grillparzer ein

Trauerspiel nannte, stützt sich auf die vorhistorische Sage von Libuša, der jüngsten Tochter Kroks, des Herrn von Wischehrad, die, ungefähr i. J. 700 unserer Zeitrechnung, nach des Vaters Tod Regentin wurde, sich auf Verlangen des Volkes mit Přemysl, dem Herrn zu Stadiz, vermählte und das Herrschergeschlecht zeugte, das in Böhmen bis 1306 regierte. — Wenn wir also den Stoff des Dramas ein Märchen nennen, so geschieht das auf grund jener Änderungen, die Grillparzer für den Zweck seiner Dichtung vornahm, wobei freilich die Vornahme leichter zu konstatieren, als ihr Zweck abzusehen ist. Denn, um das Entscheidende vorauszusagen, es kreuzen sich im Drama mehrere Pläne, ohne daß einer zur Herrschaft kommt, und man glaubt eine gewisse Scheu des Dichters zu empfinden, irgend ein Motiv durchschlagend wirken zu lassen.

Unzweifelhaft sind im Drama tiefe Weisheit, sich weitverknüpfender Sinn niedergelegt, und wäre Libussa nur mit der poetischen Energie des „Traumes" geschrieben, so verdiente sie weit eher als dieser den Ehrentitel eines österreichischen Faust, wenn auch sofort in die Augen springt, daß Grillparzer das Problem: Mensch zu sein — in entgegengesetzter Weise wie Goethe angreift: aus der Sphäre zur Erde, nicht wie dieser: von der Erde zur Sphäre. — Doch müßte er damit völlig Ernst machen und die tragische Verwicklung daraus herleiten. Davon ist aber im Drama — wie es scheint, zu gunsten eines andern Planes — Abstand genommen. Der Sinn wenigstens, den Grillparzer Libussas Vermählung mit Primislaus beilegt, ist durchaus symbolisch und regt verschiedene Deutungen aus seinem Leben an, z. B. sein Verhältnis zu Katharina Fröhlich, sein Verhältnis zur deutschen Poesie, — aber ohne eine Entscheidung zuzulassen. Auf keinen Fall kann darin eigentliche Tragik gesehen werden. Die tragische Lösung mit Libussa erfolgt

dann wieder mehr aus Sehnsucht nach dem ursprünglichen Seherzustand ihrer Seele, als aus sachlicher Notwendigkeit. Denn daß sie von den Menschen scheidet, um nicht Zeuge und Schützerin der das Menschliche im Menschen einengenden Kultur zu werden, steht einigermaßen mit ihrem anfänglichen Entschluß im Widerspruch, „mit Menschen Mensch zu sein". Ihre Natur hält sie doch stets von Menschen fern.

Es ist überhaupt kaum ein Drama aufzuweisen, in dem so wie in Libussa jedem Motiv ein anderes entgegenwirkt. Klare, kräftige Wirkungen wie im Traum, in Medea, teilweise noch im Treuen Diener waren dem alternden Grillparzer offenbar zuwider.

Die Anlage des Stückes ist so gut als irgend eines besten Dramas. Alle Anzeichen weisen darauf hin, daß sich in ihm eine vollwertige Idee, und zwar höchster, umfassendster Art, in einem Schicksal entfalten (darstellen) — wollte: wie das Göttliche im Menschen vom bangen Erdenleben erdrückt oder erstickt wird, oder — im gegenteiligen Fall (wie in Faust) — sich unter Qualen losringt. Aber es fehlte dem Dichter entweder der Wille oder die Kraft oder beides, dieses Schicksal an Libussa zur Überzeugung zu bringen. Es vollzieht sich, allein wir sehen nicht eigentlich warum — es fehlt unser Miterleben: Das Drama ist mißglückt, weil die Idee sich nicht durch Anschauung wahr erweist.

Kleist.

1. Allgemeines.

Über die Idee bei Kleist muß in vieler Beziehung anders gehandelt werden, als z. B. bei Schiller. Theoretisches hat Kleist nicht hinterlassen. Seine Briefe bringen nur wenige entfernte Erwähnungen unseres Gegenstandes. Kleist war stets viel zu sehr mit sich und, bis zum endgültigen Verzweifeln an der Guiskard-Tragödie, mit der Neuschöpfung des tragischen Stils im ganzen beschäftigt, um zu kühlen Erwägungen über die Idee in der dramatischen, sowie in der Poesie überhaupt Zeit zu gewinnen, wie etwa Grillparzer. In der Hauptsache bleibt der einzige, aber ertragreiche Kommentar zu Kleists Werken die Geschichte seiner Seele, die zugleich die Geschichte seines Lebens ist, auch für unseren Gegenstand.

Kleist war nämlich der subjektivste Dramatiker, insofern er stets sich selbst mit dem Inhalt seiner Werke identifizierte und insofern dieser von seiner Weltanschauung geradezu erzwungen war; er war aber zugleich der objektivste Dramatiker, insofern er den Personen seiner Werke Selbständigkeit, Rundung und Eigenleben gab. Seine Subjektivität offenbart sich in der Idee, seine Objektivität in der Charakteristik. In der letztern ist er nicht unähnlich Shakespeare; für die Intensität seines Subjektivismus in Führung der Idee kennen wir keinen Gegenstand des Vergleichs. Obwohl ein Gutteil seiner Dichtergabe in ihr beruht, so war sie

doch eine eigentliche und stete Gefahr für ihn selbst und seine Werke.

Behelfe für unsere Untersuchung können grundsätzliche oder gelegentliche Äußerungen der Romantiker bieten; doch ist dabei immer die Frage, wieweit Kleist sich ihre Grundsätze zu eigen gemacht hat. Denn auch hierin wurde das Ob und Wieweit von seiner Natur und Eigenart bedingt.

Was die Idee in Kleists Werken der ersten Periode, die Lustspiele mit inbegriffen, charakterisiert, ist die durchaus negative Weltanschauung, die freilich am krassesten gleich in den Schroffensteinern zum Ausdruck kommt. Für die späteren Werke raffte er sich, zum Teil in der Hoffnung auf Glück, zum Teil gepeitscht vom Unglück seines Landes, zu positiven Ideen auf, und nur für das letzte seiner Werke, den Prinzen von Homburg, ist es gestattet, von einer Objektivität des Dichters auch der Idee gegenüber zu sprechen.

2. Die Schroffensteiner.

Von jeher von heißem Trieb nach Wahrheit beseelt und mit einer Entschiedenheit des Wesens begabt, die ihn, in große Verhältnisse gestellt, vielleicht zu Außerordentlichem hätte befähigen können, hatte sich Kleist, angeödet vom Leben eines Garnisonsoffiziers, 1799 der Wissenschaft zugewandt und an der Universität Frankfurt a. O. besonders Philosophie und Mathematik studiert. Was in Schiller den Idealismus der sittlichen Weltordnung bestärkte und diesen zum Grundsatz aller dramatischen Poesie erhob, wurde für Kleist die Quelle innerer Qual und halben Verzweifelns: das Studium von Kants Philosophie.

Das Auffallende ist leicht zu erklären. Die Anlage des einen zum Optimismus, des andern zum Pessimismus der Weltanschauung vorausgesetzt, zog Schiller für seine Theorie

die Konsequenz aus Kants „praktischer Vernunft“, getragen von hohem Sittlichkeits- und Pflichtgefühl, Kleist aber aus der theoretischen, der Erkenntnislehre, nach welcher allerdings dem Menschen eine sichere Kenntnis über das Wesen der Dinge selbst nicht zusteht. Damit war dieser genau auf dem Standpunkt Fausts im Monolog; er sah ein, „daß wir nichts wissen können“. Da ihm nun aber die Natur jene Sicherheit des Gefühls versagt hatte, die Faust auch im dunkeln Drang auf rechtem Wege leitet, schmiedete sich Kleist, nur um sich am Leben zu erhalten, eine eigene Philosophie, die in den Sätzen ausklingt: Was der Himmel mit uns will, ahnen wir noch im Tode nicht. Nicht den Zweck des Daseins kennen wir und nicht unsere Bestimmung. Unbegreiflich ist der Wille, der über der Menschengattung waltet.[1]) — Goethe hatte, vielleicht aus demselben Grund, gefolgert: Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst,[2]) — wie auch Sappho bei Grillparzer sagt: Zu leben ist ja des Lebens höchstes Ziel! (I 3) — Es war aber schon viel von Kleist, daß er seinem ersten Bekenntnis später beifügte: Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist bloß ein unbegriffener.[3]) —

Brahm sagt: Zweierlei ist damit ausgesprochen: der entschiedene Glaube an einem Weltenlenker, der das Gute will und das Rechte; der entschiedene Zweifel an der Fähigkeit des Menschen, den Willen dieses Weltenlenkers zu erkennen. — Die Frage ist nur, wieweit der Mensch für die kurze Spanne Zeit, die ihm gegönnt ist zum Leben, zurecht kommen kann, und ob nicht trotz der positiven Ideenspitze der Mensch in dieser Auffassung als Spielball höherer Gewalten erscheint. Die Schroffensteiner sind die Bestätigung des einen so gut als des andern. Was aber die Tragödie darin betrifft, Ottokars

[1]) Brief an Frl. v. Schlieben aus Paris v. 15. August 1801.
[2]) Brief an Heinrich Meyer v. 8. Februar 1796.
[3]) Otto Brahm, Heinrich v. Kleist. Berlin 1884, S. 74.

und Agnes Schicksal, scheint dann nach Hamlets Wort über das Schauspiel im 3. Akt geformt: Sie spaßen nur, vergiften im Spaß, kein Ärgernis in der Welt. — Denn allerdings hatte sich Kleist nicht wie Shakespeare in Romeo und Julia, oder Schiller in Kabale und Liebe das Schicksal des Liebespaares zum Vorwurf genommen, sondern das Schicksal des Geschlechts mit Ottokar und Agnes als Gliedern, weshalb das Ganze sich „Die Familie Schroffenstein" benennt; allein das Ganze soll auch ein Trauerspiel sein und würde, wenn der verzerrte Schluß es zuließe, als solches wirken, was wiederum die erste Auffassung aus den Angeln zu heben droht, wie überhaupt ein dauernder Streit sein wird, wenn der Mensch einmal sub specie aeternitatis, das andere mal im Kreis seines Lebens gesehen wird.

Wir möchten, da die Poesie es mit dem Allgemein-Menschlichen zu tun hat, das Geschick des Menschen, soweit eben Poesie und nicht Religion in Betracht kommt, mit seinem Leben, bezw. seinem Tod vollendet sehen, wie tatsächlich z. B. an Hamlet, der wiederholt die Frage nach der Ewigkeit stellt, wenn nicht überhaupt von ihr beherrscht wird. Eben darum trachtete Schiller, den Vollzug der sittlichen Weltordnung, den die Religion ins Jenseits verlegt, mit dem Leben seiner tragischen Personen abzuschließen. Das Drama ist eine Gegenwart, und nichts kann für dasselbe bedeutend sein, das nicht gegenwärtig ist.

In den Schroffensteinern erscheint nun einerseits die Handlung Ottokar-Agnes von einem Gewicht, wie eine eigentliche Tragödie, anderseits soll sie nach der Absicht des Dichters doch nur wirken als Mittel zum Zweck der unsichtbaren Weltmacht, zur Versöhnung der Väter über die Leichen der Kinder hinweg.[1])

[1]) Ebd. S. 92.

Nichts vielleicht zeigt ſo deutlich die Gefahr und gelegentliche Zerſtörung der Spekulation in der dramatiſchen Poeſie, als Kleiſts Erſtlingswerk gegenüber Shakeſpeares Romeo und Julia. Shakeſpeares Abſicht ging nur auf den Stoff, und ſeine tragiſche Kunſt beſtand in der beſten Benützung desſelben, wie ſchon aus dem kurzen Prolog hervorgeht: Der todgeweihten Liebe Leidverlauf, Und wie der Väter fortgeſetzter Groll Erſt an dem Grab der Kinder höret auf: Dies unſer Spiel auch jetzt vorführen ſoll.

Was aus der Sache für die Weltregierung und die Stellung des Menſchen zum höchſten Weſen folgen kann, berührt der Dichter nicht. Die Väter verſöhnen ſich, allein wir ſollen um alles nicht den Eindruck gewinnen, daß der Tod Romeos und der Julia von einer höheren Macht inſzenirt worden wäre, um dieſe Verſöhnung herbeizuführen, die vielmehr unter dem Einfluß des Leids und der Erſchütterung geſchieht, ſchließlich ſogar wegfallen könnte, ohne der Tragik des Stückes weſentlichen Eintrag zu tun, wogegen Kleiſt mit jeder Anſtalt ſeiner Schroffenſteiner auf den Schlußſatz zielt, den er bezeichnenderweiſe durch den tollgewordenen Johann ſprechen läßt: Das iſt ein Spaß zum Todlachen. Wein! Der Teufel hatt' im Schlaf den beiden Mit Kohlen die Geſichter angeſchmiert. Nun kennen ſie ſich wieder. Schurken! Wein! Wir wollen eins drauf trinken! — Man hat wiederholt bemerkt, der Schluß des Dramas ſei vom Dichter übers Knie abgebrochen, nachdem ſein Intereſſe daran geſchwunden war. Das mag von der äußern Geſtaltung gelten;[1]) der Inhalt iſt die leidige Konſequenz alles Vorausgegangenen, was ſchon die eine Tatſache beweiſt, daß ſich die Szene in der Höhle — im 5. Akt — mit der Verkleidung zwiſchen Ottokar und Agnes, der daraus folgenden Verwechslung und dem gräßlichen Doppel-

[1]) Adolf Wilbrandt, Heinrich v. Kleiſt. Nördlingen 1863, S. 163.

mord Ruperts an Ottokar, Sylvesters an Agnes zuerst dem Dichter darstellte. Ohne den grundsätzlichen Fatalismus Kleists wäre das nicht möglich gewesen. Der Plan des Ganzen ist mit einem gewissen Raffinement gedacht, wie wir es in keinem Werk Kleists wiederfinden. Ohne die Verknüpfung ins Unendliche, d. i. ohne Anfang und Schluß, stellte sich die Handlung als Leidenschaftstragödie dar, in der das folgende Verbrechen stets vom vorausgegangenen erzwungen wird, halb wider den Willen der verfeindeten Schroffensteiner. Darin und in der Charakteristik beruht die dichterische Kraft des Werkes. Durch jene Verknüpfung jedoch wird das Tragische ins Gräßliche verkehrt und dem Gebiet des Notwendigen enthoben.

Denn: warum schwören Graf Rupert und sein Haus auf Rossitz Rache dem Grafen Sylvester und seinem Haus auf Warwand? Weil er seinen Sohn von Leuten seines Vetters erschlagen glaubt. Man fand zwei Männer bei der Leiche. Den einen erstach Rupert sofort, der andere verschied in der Folterung nach dem einzigen Wort: Sylvester. Damit ist schon Unwiderrufliches getan. Alles andere folgt mit Notwendigkeit daraus. Nun aber beruht der Anfang auf einem Mißverständnis, das für uns IV 3, in der Szene zwischen Ottokar und Barnabe, für die Väter erst nach der Katastrophe aufgeklärt wird: Ruperts Söhnchen wurde nicht im Auftrag des Grafen Sylvester durch Männer aus Warwand ermordet, sondern ertrank, wurde von Barnabe und ihrer Mutter tot aus dem Gießbach gezogen und, da jede Wiederbelebung erfolglos war, des kleinen Fingers der linken Hand zu Zwecken des Aberglaubens beraubt, wie jene Männer ihn des kleinen Fingers der rechten Hand berauben wollten.

Die Begründung, so spitzfindig und kleinlich sie ist, war Kleists vollkommener Ernst. Er wollte die Menschen seines Dramas mit dem Gefühl heiliger Rache, im Finstern tappend, sich in Verbrechen verstricken lassen, um sie zum

Schluß vor ein Nichts ſtellen, ja Gutes, die Verſöhnung daraus zu ſtiften. Denn, was liegt daran, wenn Menſchen ſich totſchlagen? „Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen?“ Schließlich iſt ja doch der Geiſt, der an der Spitze der Welt ſteht, kein böſer, ſondern ein bloß unbegriffener. Darum leitet der Dichter die Dinge zur Kataſtrophe ſo, daß Rupert ſtatt der Tochter ſeines Todfeindes ſeinen eigenen Sohn, Sylveſter ſtatt des Sohnes ſeines Todfeindes ſeine eigene Tochter erſticht.

Es geht nicht an, dieſes Faktum aus dem Zufall zu erklären, wie ihn Shakeſpeare in Romeo und Julia benützt hat — Pater Lorenzos Brief wird nicht nach Mantua an Romeo überbracht, weil Bruder Johannes als peſtverdächtig in Verona zurückgehalten wird; deshalb glaubt Romeo V 3, Julia in der Gruft der Capulets ſei wirklich tot und vergiftet ſich, worauf ihrerſeits Julia, die bis zur Stunde ihres Erwachens ſeine Rückkunft erhofft, ſich erdolcht —; hier hilft der böſe Zufall nur das Geſchick beſchleunigen; Kleiſt aber ſpielt das Pragmatiſche des Stückes ins Unendliche hinüber und macht damit das Ganze zum unerträglichen Zufall, und er zerſtört durch die metaphyſiſche Spekulation den Eindruck des tatſächlichen Schickſals Ottokars und Agnes'. Hieran ſcheitert die Tragödie, nicht etwa an der mangelnden tragiſchen Schuld.

Man hat nämlich geſagt, es ſei lächerlich, den Liebenden eine „Schuld“ beizumeſſen, da es, ſich zu lieben, keine Sünde ſei, Romeo und Julia ſich zudem trauen laſſen. Das iſt richtig, inſofern man die Schuld als moraliſche, bezw. unmoraliſche verſteht. Doch iſt zu bedenken: daß Romeo und Julia ſich als Sproſſen der verfeindeten Häuſer lieben und ſich im Geheimen vermählen, iſt menſchlich — und das Menſchliche iſt Gegenſtand der dramatiſchen Poeſie — ebenſo verhängnisvoll als Brudermord und Ehebruch es moraliſch iſt und dramatiſch ſein kann. Romeo und Julia laden tragiſche Schuld auf ſich, inſofern ſie tragiſch wirkende

Handlung begehen. Vielleicht wirkt die Tragödie gerade darum so tief, weil die Handlung tragisch ist, ohne unmoralisch zu sein. Niemand wird den beiden das Recht absprechen, sich zu lieben; niemand kann sich aber auch des beklemmenden Eindrucks ihrer Liebe und ihres Tuns in Bezug auf die realen Folgen erwehren.

Anders bei Kleist. Ihm ist der Zufall Wille oder Zulassung der waltenden Macht. Seine Tragödie spinnt sich am Zufall an und entpuppt sich zum Schluß selber als solcher. Alles ist aus Mißverständnis geschehen, und obwohl Rupert und Sylvester, Eustache und Gertrude, Ottokar und Agnes, nur jedes in seiner Weise, dem anscheinend untrüglichen Gefühl des Innern gefolgt sind, hat es dem unbegreiflichen Lenker der Dinge gefallen, daß sie sich täuschten. Die Idee steht in ihrer den freien Menschen bedrückenden, ja zermalmenden Wirkung hinter der antiken Schicksalsidee nicht zurück. Das Parzenlied der Iphigenia bei Goethe klingt groß und erhaben, weil der Schmerz des Menschen über das Unrecht und die Willkür der Götter groß und erhaben ist. Kleist glaubte den Eindruck zu verbessern, indem er die Sache ins Groteske umbog. Er konnte aber auch so der Selbstvernichtung nicht entgehen.

Wir können Wilbrandt nicht beistimmen, wenn er, unter vielem Vortrefflichen, schreibt: Kleist hatte mit den Schroffensteinern kein Problem aus einer schönen oder großen Welt gewählt; es lud ihn ein, dem Menschenschicksal in seine finsteren Irrgänge zu folgen.[1]) — Schön war der Vorwurf gewiß nicht; allein er war so groß als irgend einer Schillers, denn er behandelte den Menschen in seiner Stellung zum Schicksal, zur Weltregierung, zum Unendlichen. Nur daß Schiller den positiven Ausgang sah, während es Kleist zum negativen drängte. Was er voraus hatte, war die Dar-

[1]) Ebd. S. 170.

ſtellung der Leidenſchaft. Gut für ihn, wenn wir über dieſer die teleologiſche Verknüpfung der Handlung ganz vergeſſen könnten. Das iſt nicht möglich, und deshalb muß das Drama wohl für immer als verfehlt gelten.

Doch war die verhältnismäßig eingehende Unterſuchung nicht ſowohl des Dramas wegen, als der grundſätzlichen Spekulation in der dramatiſchen Poeſie. Wir haben in ihr ſchon beim Optimiſten Schiller ein Hemmnis erkannt und können von Kleiſts Peſſimismus nunmehr nichts als Zerſtörung abſehen.

3. Pentheſilea.

Die Götter ſpielen mit den Menſchen, und in der Verwirrung ihres Herzens töten ſie ſich ſelbſt. — Dieſer Satz, nicht unfähig, als Motto zu den Schroffenſteinern zu dienen, klingt auch noch in Pentheſilea durch, jedoch ohne zur Herrſchaft zu kommen.

Wer das Werk aufmerkſam lieſt, kann den Grundgedanken nicht verfehlen, und wer vollends Kleiſts Leben in Erwägung zieht, nimmt es für Gewißheit, daß der Dichter im Schickſal der Amazonenkönigin ſein Ringen und Streben nach der Dichterkrone und ſein endgültiges Scheitern in dieſem Streben dargeſtellt hat. So gräßlich nun Achilles' Tod durch Pentheſilea iſt, ein Widerſinn oder eine Willkür kann dem Verfaſſer nicht nachgewieſen werden, höchſtens Entartung der Natur. Richtig iſt, was Goethe ſchrieb: daß Pentheſilea aus einem ſo wunderbaren Geſchlecht ſei und ſich in einer ſo fremden Region bewege, daß man ſich Zeit nehmen müſſe, ſich in beide zu finden.[1]) — Nimmt man indes ihre Abſtammung, Erziehung und ihren Charakter als real an, ſo kann man die Kataſtrophe nicht mehr als Zufall kennzeichnen, ſo ſehr ſie unſerem Empfinden widerſpricht.

[1]) Brief an Kleiſt v. 1. Februar 1808.

Als Widersinn klingen jedoch Penthesileas Worte im 24. Auftritt, mit denen sie, man weiß nicht, ob ihre gräßliche Tat begründen oder entschuldigen will.

— Nicht? küßt' ich nicht? zerrissen wirklich? sprecht!
— Weh! Wehe ruf' ich dir.
— So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andre greifen.

und:

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!
Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt sag' ich Dir deutlich, wie ich's meinte:
Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.
(Sie küßt ihn.)

Es liegt auf der Hand, daß Kleist hier wieder die tragische Verwirrung der Gemüter im Sinne hatte. Wie die Schroffensteiner sich gegenseitig aus Haß, so hätte Penthesilea den Achill aus Liebe erschlagen, ohne zureichenden realen Grund, und hier wie dort hätte der Teufel mit den Personen aus der Tasche gespielt. Nun aber sehen wir in Penthesilea den überreichen realen Grund in ihrem Ehrgeiz, hervorgegangen aus Geschlecht, Erziehung und Stellung, eine Leidenschaft, die nicht fiktiv ist wie dort der Mord an Ruperts Söhnchen Peter und nicht durch die Zurückführung auf ein Mißverständnis verflüchtigt werden kann. Fest steht: wohl ist Achilles selbst einem ungeheuren Mißverständnis zum Opfer gefallen, jedoch von Penthesilea war sein Tod Absicht, blutiges Verlangen, wenn man sie nicht überhaupt vom 16. Auftritt ab als sinn- und vernunftberaubt und also eigentlich geistesgestört nehmen will.

Zur Tragödie entwickelt sich das Verhältnis des Achill zu Penthesilea dadurch, daß jedes auf dem Sieg besteht. Doch kann sich der Argiver in der Gewißheit seines ersten Sieges

beim zweiten Kampf gefangen geben. Außerdem müßte er es ja ohne diesen bereits im 15. Auftritt bei der Täuschung belassen. Da aber sagt er: Kronion selbst nicht ändert, was geschehn . . . Dein Schicksal ist auf ewig abgeschlossen; Gefangen bist du mir, ein Höllenhund Bewacht dich minder grimmig als ich dich. — Im Kampf benimmt er sich durchaus naiv: Doch jetzt, da sie mit solchen Greulnissen Auf ihn herangerollt, ihn, der nur zum Schein Mit einem Spieß sich arglos ausgerüstet: Stutzt er, und dreht den schlanken Hals, und horcht, Und eilt entsetzt, und stutzt, und eilet wieder . . . — Penthesilea wiederum ist so rasend begierig des Sieges, daß ihr Achills Liebe und er selbst nichts ist ohne den Sieg. Es besteht keine Möglichkeit für sie, vom Ehrgeiz abzukommen, und sich, wenn auch unterlegen, der Liebe des stärkeren Mannes hinzugeben. Der Dichter hätte anders erfinden können; nachdem er so, wie tatsächlich, erfunden hatte, ist Ehrgeiz für Penthesilea eine Macht, durch nichts für sie aus der Welt zu schaffen.

Eben darum aber kann die Katastrophe nicht zunächst einer Verwirrung der Gemüter entsprungen sein.

Es sei nicht ausgeschlossen, daß sich die negative Weltanschauung Kleists in anderer Weise Ausdruck verschafft hat, durch die Tatsache nämlich, die den allgemeinen Inhalt bildet: Penthesilea die herrlichste ihres Geschlechts, muß im Kampf auf Achill treffen, über dessen Namen die Welt keinen zu nennen hat. Weil beide die Vortrefflichsten, Größten, die Scheitelpunkte der Menschheit sind, lieben sie sich; zugleich aber hat es die unendliche Macht so gefügt, daß sie kämpfen müssen und eines unterliegen muß. Penthesilea, im 15. Auftritt, sagt selbst:

> Ich dachte so: wenn sie sich allzusamt,
> Die großen Augenblicke der Geschichte
> Mir wiederholten, wenn die ganze Schar
> Der Helden, die die hohen Lieder feiern,
> Herab mir aus den Sternen stieg', ich fände
> Doch keinen Trefflichern . . .

— und sie wird von der Oberpriesterin und ihren Jungfrauen nicht anders als die Hohe, Göttliche genannt.

Dieser allgemeine Inhalt wird indes vom Dichter an keiner Stelle so betont, daß die vorerwähnte Auffassung notwendig wäre. Übrigens liegt das Entscheidende auf ganz anderm Grund.

Unseres Erachtens hat die Lebenserfahrung, so bitter und zerstörend sie an sich war, Kleist davor bewahrt, in der Penthesilea grundsätzliche Spekulation zu treiben wie in den Schroffensteinern. Wie bekannt, trat er den Beruf eines Dramatikers an mit dem Vorsatz, Goethe den Kranz von der Stirn zu reißen. Als er dann nach den äußersten Anstrengungen an seiner Guiskard-Tragödie gescheitert war, verbrannte er das Fragment nach dem Grundsatz: Alles oder nichts![1]) Darum konnte Penthesilea im entscheidenden Augenblick nicht die Liebe obsiegen lassen.

Man muß sich in dieser Beziehung nicht durch Penthesileas Worte im 9. Auftritt irreführen lassen: Dies Herz, weil es sein muß, bezwingen will ich's, Und tun mit Grazie, was die Not erheischt ... Kommt hinweg, Das Glück, gesteh' ich, wär' mir lieb gewesen; Doch fällt es mir aus Wolken nicht herab, Den Himmel drum erstürmen will ich nicht.

Doch ist ihre Seele nur groß im Begehren, nicht im Entsagen. Das Unerreichte zu erreichen, wagt sie alles; aber ihr Herz bekämpft sie nur in einem Anfall von Laune Es kennzeichnet ihren himmelstürmenden Ehrgeiz wie nichts daß in ihrer Seele nach Achilles' Eröffnung kein Kampf, kein Schwanken ist. „Ihr ew'gen Himmelsmächt'! euch ruf' ich auf!" und: „Mir keinen Blitz, Zeus, sendest du herab!" ist alles was sie hervorbringt. Verzweiflung und Raserei fallen sie raubtierartig an, und es ist ihr verhaßt, daß ihre Jungfrauen den Sieger hinweggescheucht haben — 19. Auftritt.

[1]) Brahm S. 88.

Wenn alſo ſicher iſt, daß die Idee des Stückes ſich als Schickſal auf realer (tatſächlicher) Grundlage abſpielt, ſo fragt ſich, worin ſonſt das Außerordentliche, Extreme, Unannehmbare liegt. Denn ein ſolches iſt zweifellos gegeben. Wir ſehen es in der die Grenzen der Kunſt überſchreitenden Anforderung des Dichters an unſer Miterleben. Nicht bloß, daß Pentheſilea des Achilles und ihren Tod — d. i. ihr Schickſal — erzwingt, ſie tut es auf eine Weiſe, die wir nur nach Aufhebung der Freiheit unſeres Empfindens billigen könnten.

Wenn Grillparzer an Medea vor allem der Charakter und die Art und Weiſe intereſſierte, „wie ſie zu der für eine neuere Anſchauungsweiſe abſcheulichen Kataſtrophe geführt wird," und wenn er ſich — mit beſtem Gelingen — alle Mühe gab, dieſe Art und Weiſe glaubhaft zu machen, ſo war für Kleiſt die um viele Grade ſchrecklichere Kataſtrophe der Pentheſilea geradezu ſelbſtverſtändlich. Grillparzer mußte ſein Weſen für die Darſtellung dehnen und ſteigern; dafür ſtand er ihr mit dichteriſcher Objektivität gegenüber. In Kleiſts Natur war der Greuel inbegriffen; deshalb iſt der Inhalt des Dramas ganz ſubjektiv. Der Hinweis, daß dem Griechentum und beſonders der griechiſchen Mythe derartige Greuel keineswegs fremd waren, und daß z. B. Achilles ſelbſt Hektors Leiche dreimal, häuptlings an ſeinen Wagen geſchnürt, übers Blachfeld vor Troja geſchleift hat, entſcheidet hier nichts, im Grund auch nicht Pentheſileas Herkunft, Erziehung und Beſtimmung. Der Stoff mag geartet ſein wie immer; indem ihn der Dramatiker zur Darſtellung wählt, übernimmt er zugleich die Verantwortung. Für das Außerordentliche gibt es keine Rechtfertigung als unſern Glauben zufolge der überzeugenden Darſtellung.

Kleiſt, der nach dem Scheitern der Guiskard-Tragödie dem Wahnſinn zum wenigſten nahegekommen war, konnte ſich

in einem Stoff wie Medea noch nicht genug tun. Das Ungeheuerlichste, was die Welt in der Geschichte der Amazonen erfunden, genügte ihm gerade zur Anknüpfung seiner Katastrophe — nach der Sage stirbt Penthesilea von Achilles' Hand, der, wenn er die sterbende Heldin sieht, von Liebe zu ihr ergriffen wird —.

Darum ist „Penthesilea" nicht sowohl die Tragödie des Menschen, den der eherne Götterwille vernichtet, als die Tragödie himmelstürmenden, sich selbst vernichtenden Ehrgeizes. Unsere Natur zum äußersten gesteigert, können wir uns den Inhalt derselben nur schwer zu eigen machen. Die Idee der Penthesilea, so große Kraft und Glut zu ihrer Darstellung verwendet ist, fällt über die Grenzen des Menschlichen hinaus.

4. Amphitryon. Der zerbrochene Krug.

Schiller hatte geschrieben: Das Ziel der Komödie ist einerlei mit dem Höchsten, wornach der Mensch zu streben hat, frei von Leidenschaft zu sein, ... überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheiten zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. In der Tragödie müsse die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in der Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweise; in der Komödie hingegen müsse verhindert werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme.[1])

In der Hauptsache erklärte er damit, daß sowohl Dichter als Zuschauer in der Tragödie sich mit der Sache — dem Stoff, der Handlung — zu identifizieren haben, wogegen sie sich den Inhalt der Komödie als Objekt von der Seele halten. „In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr

[1]) Über naive und sentimentalische Dichtung. Satirische Dichtung, Abs. 6 u. 7.

viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter." Die praktische Behandlung des tragischen Stoffes ist die subjektive, die theoretische des komischen die objektive dramatische Dichtung.[1])

Zu untersuchen, wie weit Schiller hierin recht hatte, ist nicht angezeigt. Es gilt nur, das Wesen der Komödie nach Schillers Theorie in Vergleich zu bringen mit Kleists in beiden angeführten Lustspielen praktisch dargestellten Ideen. Der Vergleich wird lehren, daß diese Ideen, als Ausfluß einer negativen Weltanschauung, im einen Fall den Charakter der Komödie aufzuheben drohen, während sie im andern die direkte Darstellung wichtiger Momente der Handlung verhindert haben. Der zerbrochene Krug ist zwar, was Konzeption und zum Teil auch Ausführung betrifft, vor Amphitryon entstanden; doch mag die bessere Verknüpfung mit dem Vorausgegangenen die umgekehrte Folge entschuldigen.

Amphitryon nämlich schließt mit einer ähnlich bangen Frage nach der in uns und über uns waltenden Kraft der Welt, als die Schroffensteiner aus einer solchen hervorgegangen sind. Für die Darstellung der Idee kommt dabei vorzüglich Alkmene in Betracht. Der Titel Amphitryon ist von Kleist nicht gewählt, sondern von Molière übernommen, bei dem er Zweck und Bedeutung hatte. Denn der französische Lustspieldichter behandelte die Episode aus Zeus' Leben mehr im Hinblick auf den geängstigten Eheherrn. Kleist aber verlegte den Schwerpunkt des Geschehens und Empfindens in Alkmenens Brust. Was sich die Griechen rein als Märchen, mit naiver Freude am Wunderbaren, wie am Geschehen überhaupt erzählten, was Plautus mit einiger Frechheit zur Belustigung des römischen Publikums in Verse und auf die Szene brachte und Molière für den Geschmack der Franzosen unter Louis quatorze umgoß aus Gefallen am Stoff,

[1]) Ebd.

wurde für Kleist Gelegenheit, ein Problem des Innenlebens darzustellen, das im Grund das Problem allen Innenlebens ist und in der Frage besteht, ob der Mensch bei aller Reinheit und Unschuld des Gemüts und der Gesinnung richtig und wahr und damit zuverlässig fühlen kann, eine Frage, die zu verneinen Kleist nur die Begrenzung des Stoffes verhindert hat. Mit andern Worten: Der überlieferte Stoff hinderte den Dichter, das Schicksal, das der Idee entsprochen hätte, zur Entscheidung, zum Abfluß zu bringen.

Der griechische Mythus berichtet von seelischen Folgen für Alkmene aus der Umarmung Jupiters in der Gestalt des Gatten Amphitryon nichts. Er weiß nur, daß Hera aus Eifersucht bei der folgenden Entbindung Alkmenens sieben Tage die Hilfe der Geburtsgöttin Eileithyia abzuhalten wußte. Die Folgen für die Königin sind physische. Bei Plautus kommt für die Aufklärung des geheimnisvollen Vorgangs Alkmene so wenig in Betracht als bei Molière. Bei ersterem erhält Amphitryo im Schluß der Komödie von Jupiter die Bestätigung:

Alcumenae usuram corporis
Cepi et concubitu gravidam feci filio.
Tu gravidam item fecisti, quam in exercitum
Profectus, uno partu duos peperit simul . . .

— und er ist von der Bestätigung so wenig bestürzt als vorher von Bromias Ankündigung, auf die er geantwortet:

. . . pol me haud poenitet,
Si licet boni dimidium mihi dividere cum Jove.

Er ist, wie Jupiter ihm rät, bono animo und bittet nur, daß der Gott seine an Alkmenens Empfängnis geknüpften Versprechen auch erfülle.

Für Molière mußte die treuwillige Hingabe Amphitryos an den Willen des Göttervaters ein Bedenkliches haben. Er dachte aber nicht daran, dieses zu heben durch irgend einen neuen Zug der Handlung, sondern er ließ die Schlußwirkung

einfach ausgesetzt. Alkmene erscheint im 3. Akt überhaupt nicht mehr, und Amphitryo erwidert auf Jupiters Eröffnung kein Wort. Die komische Wirkung des Stoffes beruhte dabei vorzüglich auf einem stillen Übereinkommen zwischen Dichter und Publikum. Jedermann wußte von Jupiter die Beziehung auf den Sonnenkönig zu finden. In dem Augenblicke, da die Sache sich zum Bedenklichen zu wenden drohte, brach Molière ab. Sosias sagt:

Mais enfin, coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire.

Bis wir den herben Geschmack dieser Worte, die dem Ganzen den Charakter des Eheskandals erst aufdrücken, verwunden haben, ist natürlich der Vorhang gefallen, und uns ist jede Frage an den Verfasser bezüglich des Weiteren abgeschnitten.

Kleist vertiefte den überlieferten Stoff zum Problem verwirrter Gefühle. Unter diesen mußte naturgemäß auch Amphitryo leiden, besonders II 2 und III 10 f., mehr aber noch Alkmene. Ohne irgend welche Ahnung des Betrüglichen hat sie Jupiter empfangen im Glauben, ihr Gemahl sei aus Sehnsucht zu ihr vorzeitig aus dem Lager zurückgekehrt. Sie ahnt noch nichts, wenn Jupiter sie fragt: So öffne mir dein Inn'res denn, und sprich, Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, Ob den Geliebten du empfangen hast? — und antwortet: Geliebter und Gemahl! was sprichst du da? Ist es dies heilige Verhältnis nicht, Das mich allein, dich zu empfahn, berechtigt? — Nachher muß sie erfahren, daß es doch nicht ihr Gemahl, sondern Jupiter in dessen Gestalt gewesen.

Die pantheistische Begründung, daß er, der Herr der Götter und Menschen, ihr fern und nah sei und ihrem Wesen innewohne wie jedem Gestirn des Himmels und jedem Stein der Erde, löst für sie nach Kleists Gefühl den Konflikt

nicht, verschärft ihn vielmehr in unerhörtem Maß und macht ihn unlösbar. Denn wenn Zeus in seiner Allgegenwart Macht über ihren Leib und ihr Gemüt besitzt, daß sie sich ihm hingeben muß, weil er sich, kraft seiner Allmacht und Allgegenwart, vollkommen ihrem Gemahl ähnlich machen kann, und wenn sie trotzdem seine Umarmung nachträglich als Entweihung empfindet, so gibt es für sie keinen Halt und keine Gewißheit im Umkreis der Natur. Der Wille der Götter kann als Zufall so oder so mit uns schalten; es gibt keine Rettung vor ihm. III 11, wenn ihr die Ahnung des Geschehenen aufgeht, sagt sie auf Jupiters Frage: Meinst du, dir sei Amphitryon erschienen? —: Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten! ... Die Verheißung, daß sie einen Sohn, Herkules, gebären werde, mit dessen Ruhm sich kein Heros der Vorwelt wird messen können, Amphitryons Verzeihen und Liebe können sie nicht beschwichtigen. Mit wehmutsvollem Ach sinkt sie, wenn Jupiter entschwunden ist, ihrem Gatten an die Brust. Würde der Dichter mit freier Empfindung fortfahren, so müßte sich ihr Schicksal notwendig tragisch gestalten. Dem steht die Überlieferung entgegen. Alkmene wird den Herkules gebären. Damit ist durch die Sage einer tragischen Wendung in ihrem Leben vorgebeugt. Vielleicht in der Erwägung dessen, schrieb Goethe, daß sich nach seiner Einsicht Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr scheiden, als daß sie sich vereinigten.[1]) Nun ist zu beachten wichtig, wie die Wendung in Alkmenens Schicksal zum Tragischen gerade durch Kleists Radikalismus und seine bislang im Grund doch negative Weltanschauung erzwungen wurde, und lehrreich ist ferner der Vergleich, wie Schiller in seinem Optimismus im Weggleiten über einen ähnlichen Konflikt das Schicksal seiner Heldin zum äußern und innern Abfluß brachte.

[1]) Brief an Adam Müller v. 28. August 1807.

Der modernen Weltanschauung fehlt nämlich gerade das Element, das die antike Sage trägt und hält, und indem Kleist, im Gegensatz zu Molière, gerade auf diese Beziehung den Nachdruck legte, mußte er in Konflikt mit dem überlieferten Stoff geraten, der nur eine theoretische Behandlung vertrug, während Kleist mehr und mehr praktisch wurde. Seine Natur vertrug nicht, vor irgend einer Notwendigkeit halt zu machen. Molière hat mit Grazie getan, was die Not erheischte; ihn drängte es, in Anwendung seiner Weltanschauung, den Konflikt zur Unlösbarkeit zu schürzen. Schiller konnte sich bei seinem Optimismus, der so subjektiv war als Kleists Pessimismus, in der Jungfrau von Orléans über die schwierigste Stelle hinwegbehelfen. Der Johanna d'Arc hatte ebenfalls der Himmel aus reiner Liebe, Mitleid und Menschlichkeit tragische Schuld aufgeladen. Sie nimmt die Schuld auf sich und betrachtet die Verbannung als Hexe, die sie in keiner Weise verdient hat, als Sühne für sie. Wenn das nach unserer Auffassung schon nicht die beste Art tragischer Motivierung ist, so rettet sich doch der Dichter die Tragödie durch sie. Kleist ging, wie Schiller auf die Klärung der Gefühle, auf die Verwirrung derselben aus. Daß diese Absicht dem Zweck und Wesen der Komödie noch mehr als der Tragödie widerspricht, ist klar. Im Grund hindert sie jede komische Wirkung. Eben deshalb sagten wir eingangs, die Idee der negativen Weltanschauung habe Kleist in Amphitryon in Gegensatz zum komischen Stoff gebracht.

Vom Lustspiel Der zerbrochene Krug ist man anzunehmen geneigt, daß es nicht einem innern Bedürfnis, sondern einer äußern Veranlassung entsprungen ist. Doch führt die Erwägung aller Umstände zur Einsicht, daß die Weltanschauung des Dichters bei Gestaltung des Werkes, das einzig in der deutschen Literatur ist, wesentlich mitgewirkt hat.

Mit zwei Berner Freunden hatte sich Kleist verabredet,

einen Kupferstich in Zschokkes Wohnung zum Vorwurf je einer Dichtung zu machen. Daraufhin konzipirte der Dramatiker Kleist das Lustspiel. Die Konzeption erfolgte in der Weise, daß er die Szene des Kupferstiches — La cruche cassée — in die rückwärts liegende Handlung auflöste, wie er selbst in der Vorrede zu einem erhaltenen Manuskript sagt. Die Rückerfindung ist bewundernswert, was Folgerichtigkeit, realistische Fülle und Wahrheit betrifft; seltsam ist nur, daß der Dramatiker in der Reihe von Handlungsmomenten erst mit der Gerichtsszene einsetzte, während ihm die direkte Darstellung des Dramas den Anfang mit jenem Abend nahelegte, an dem Dorfrichter Adam, als Versucher an Evens Unschuld, vor dem handfesten Ruprecht aus deren Kammer hatte fliehen müssen, bei welcher Flucht durch das Fenster eben jener Krug zerbrochen wurde, der das corpus delicti der Gerichtsverhandlung wird.

Drei Möglichkeiten der Erklärung sind gegeben. Man kann annehmen, die stationäre Szene des Kupferstiches habe den Dichter in der Vorstellung der Verhandlung festgehalten. Wir möchten diese Annahme ohne weiteres abweisen; denn wenn Goethe schon urteilte, „das Talent des Verfassers neige doch mehr gegen das Dialektische hin",[1]) so ist diesem keineswegs die Fähigkeit abgesprochen, die Handlung ab initio direkt darzustellen. — Weiter kommt Kleists Vorliebe für die antike Weise, besonders der Tragödie, in Betracht, die rückwärts liegenden Handlungen im Drama nur noch aufzurollen, wie er dies für seinen Guiskard beabsichtigt hatte, und von welcher Weise auch Schiller für den Zweck seiner modernen Tragödie besonderen Vorteil absah. Wir möchten auch in ihr, so unzweifelhaft sie bestand und z. B. auf die Gestaltung der Penthesilea wirkte, nicht das Entscheidende sehen. Dieses liegt für

[1]) Ebd.

uns am Intereſſe des Dichters, das ſich nur auf den dargeſtellten Teil der Handlung, nicht auf das Ganze derſelben, bezog. Die Idee diktierte hier Handlung und Geſchehen, kurz die ganze Erfindung.

Daß ein alter Geck und Sünder durch die Vorſpiegelung, er könne ihren Geliebten davor retten, daß er nach Indien ausgehoben werde, ein Mädchen für ſeine unſauberen Gelüſte gefügig zu machen ſucht; daß dieſer Geck und Sünder vor dem einbrechenden Liebhaber durchs Fenſter ins Dunkel der Nacht entkommt; daß des weitern die Mutter des Mädchens weniger um deren Unſchuld und Verlobung beſorgt iſt, als ſie klagt um den zerbrochenen Krug, das war für Kleiſt nicht der Mühe dramatiſcher Darſtellung wert, ſo glücklich die Erfindung, zuſammen mit dem Folgenden, einem andern Dramatiker ſcheinen mag. Daß aber derſelbe Geck und Sünder andern tags als Richter über Mutter, Tochter und Verlobten, im Beſtreben, ſich rein zu halten und einen andern als Übeltäter zu konſtatieren, die größte Verwirrung anrichtet, um ſich dann doch zu entlarven, das war für Kleiſt ein Hauptmoment und hochwillkommen als Beiſpiel und Beweis für den gebrechlichen Zuſtand der Welt. Dabei galt ſein Intereſſe wieder mehr der Tatſache, daß Dorfrichter Adam der Übeltäter iſt, als, daß er ſeiner Strafe entgegengeht. Zum Beweis der erſtern entlarvt er ihn. Hätte ein Dramatiker mit naiver Freude am Geſchehen, Calderon oder Shakeſpeare, den Stoff behandelt, ſo wäre der Anfang wohl ſicher mit dem erwähnten Abend gemacht worden. Das dramatiſche Geſchehen ſcheidet ſich in ein äußeres und inneres. Kleiſt hatte, aus dem beſagten Grund, nur letzteres im Auge.

Daraus verſteht ſich auch Goethes Urteil über den Zerbrochenen Krug, nämlich: Daß die ganze Darſtellung ſich mit gewaltſamer Gegenwart aufdringt; daß aber das Stück auch wieder (wohl wie Pentheſilea), dem unſichtbaren Theater

angehört, und daß der Verfasser dem deutschen Theater ein großes Geschenk bereiten könnte, wenn er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich abspielen lassen wollte, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt.[1]) — So hart dieses Urteil Kleist treffen mußte, und so bedauerlich Goethes Mißgriff bei Inszenierung des Werkes in Weimar[2]) ist und bleibt: das Urteil ist doch wohl richtig. Nur nannte Goethe den Grund für Kleists Verfahren nicht, konnte ihn vielleicht damals nicht sehen: die Individualität, die beherrscht und durchtränkt war von negativer Weltanschauung, die wir hier allerdings besser pessimistisch nennen, insofern sie das Schlimme in der Welt als das Natürliche und Wahrscheinliche zwar annimmt, die Lösung nach der sittlichen Ordnung — Adams Entlarvung und Bestrafung — aber wenigstens nicht verhindert.

5. Robert Guiskard.

Über die Idee zu Robert Guiskard ist nicht zu sprechen. Wir wissen zu wenig über den Plan und haben zu wenig davon ausgeführt. Schon die Fortentwicklung der Handlung beruht zum Teil auf Vermutung. Daß dieselbe von der Art des Oedipus rex sein sollte, steht fest. Doch ist nicht abzusehen, wie das mit der Idee zusammenhängt, und ob diese wie in den Schroffensteinern Ausfluß seiner negativen Weltanschauung war. Für das Wesen der von ihm beabsichtigten neuen Tragödie könnte ja ein Vergleich seiner mit der antiken Schicksalsidee sehr lehrreich sein. Möglicherweise könnten wir sehen, wie die Idee den Stil beeinflußt und das Gelingen des Werkes verhindert hat. Doch sind das nur eben Möglichkeiten.[3])

[1]) Ebd. [2]) 2. März 1808.

[3]) Wilbrandt S. 171 f. — Brahm S. 111 f. — Theophil Zolling in Kürschners Deutsch. Nat.-Lit., 150. Bd., Einleitung.

6. Das Kätchen von Heilbronn.

Mit diesem „großen historischen Ritterschauspiel" beginnt die zweite Periode von Kleists dramatischem Schaffen. Der verzweifelnde Fatalismus tritt nunmehr vor der Lebenserfahrung, bezw. dem Drang zum Leben zurück — daß sein Wesen sich befreit und von ihm gereinigt hätte, etwa wie Orest in Goethes Iphigenia vom Wahn der Verfolgung, möchten wir nicht annehmen. Er schlummerte nur, um vor dem gewaltsamen Ende seine Herrschaft im verschärften Maß anzutreten. Kätchen, obwohl in der Form am wenigsten kleistisch, ist nach der Idee die überraschendste Offenbarung seines Dichtergeistes. Diesem Werk gegenüber hat sich Kleist die Klarheit, wenn auch nicht die Objektivität gewahrt, und es ist mehr als Zufall, daß die subjektive Idee desselben positiv ist und das Leben und die Empfindung bejaht. Wenn je von einem Erzeugnis Kleists, so kann man von diesem sagen, daß es einem Spiel des Geistes entsprungen sei. Für die folgenden Stücke, die Hermannsschlacht und den Prinzen von Homburg, beschäftigte den Dichter allerdings bereits der Patriotismus in heftiger Weise; doch war dessen Wirkung auf die Idee positiv, nicht wie die Verzweiflung an der Gefühlswahrheit negativ.

Von Kätchen selbst schrieb Kleist, daß sie „die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig durch Hingebung als jene durch Handeln" [1]) ist. In anderer Beziehung ist Kätchen auch das Gegenstück zu Alkmene in Amphitryon, die vom Schicksal — dem Götterwillen, Willen des Zeus — ausersehen erscheint, trotz der offenbaren Reinheit und Unschuld des Gemüts, in die ärgste Verwirrung der Gefühle zu geraten, während Kätchen von der dunkelmächtigen

[1]) Eduard v. Bülow, Heinrich v. Kleists Leben und Briefe. 1848, S. 50.

Natur in Form des Somnambulismus bestimmt ist, trotz aller Gefahr und Feindschaft — der Kunigunde —, trotz Verhöhnung und Mißhandlung seitens des Geliebten, des Grafen Wetter vom Strahl, ihr Schicksal zum glücklichen Ziel zu führen. Daß sie nicht einmal in der Liebe irre wird, weder vom Grafen abfällt, noch von ihm fordert oder über ihn klagt, ist das Wunderbare ihres Wesens und das Überraschendste seitens des Dichters. Er, für den bis jetzt kein Gefühl der Menschenbrust Bestand und Berechtigung hatte, und der für den Menschen keine Sicherung vor dem vernichtenden Zufall sah, führt nun treu-ergebene Liebe durch alle Hindernisse zum Sieg. Man kennt Kleists Vorliebe für das Gegensätzliche und für extreme Wendungen, und auch für das Kätchen steht der Wille hiezu außer Zweifel; was aber unsere Bewunderung erregt, ist das Können.

Dieses erschließt uns nicht bloß eine neue Seite seines Wesens, sondern die andere Hälfte. Man mag Kleist zürnen und muß im Interesse vieler seiner Werke bedauern, daß er in trotzigem Eigensinn sich nicht vor den Notwendigkeiten des Seins gebeugt und die Grenzen der menschlichen Natur anerkannt hat, wie selbst Goethe getan; hier wird man gewahr, daß er als Dichter die Welt auch vom Standpunkt des Optimismus zu erfassen vermochte und die Befähigung zum objektiven Dramatiker in sich trug, trotzdem er sie ganz kaum einmal betätigte, und man gewinnt neuerdings die Überzeugung, daß er in der Poesie noch Besseres zu schaffen vermocht hätte, wäre ihm ein besseres Lebenslos beschieden gewesen. Das Wort der Penthesilea — 14. Auftr. —: Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein, Doch göttlich ist er, wenn er selig ist — gilt von niemand mehr als von Kleist selbst. Die Poesie wie jede schöne Leidenschaft bedarf eines klaren Gemüts.

Fragt man, wie Kleist im Schicksal Kätchens siegreich die

Idee der Liebe festhalten konnte, so ist als Grund nur der wiedererwachte Drang zum Leben zu nennen. 1807/08 verlebte der Dichter, nachdem er aus der Gefangenschaft auf Fort Joux bei Pontarlier entlassen war, eine kurze glückliche Zeit zu Dresden im Hause Körners. Sogar hoffnungsreiche Liebe wurde ihm zu teil. Wir kennen den Namen der Geliebten — Emma Juliane Kunze[1]) — und wissen, daß Kleists Verhältnis zu ihr Veranlassung zum Drama von der Heilbronner Waffenschmiedstochter wurde. Nur ist nicht wahrscheinlich, daß der Plan erst nach dem Bruch gefaßt wurde und der Absicht entsprang, der Welt an einem leuchtenden Beispiel zu zeigen, was echte, aufopfernde, bedingungslose Liebe sei. Schon Wilbrandt[2]) bezweifelt das, und Brahm[3]) bestreitet es geradezu.

Ihre Gründe sind durch eine neue Erwägung zu stützen. Es widerspricht nämlich Kleists Natur und Eigenart, nach dem negativen Ausgang einer Lebenshoffnung eine positive Idee darzustellen; wahrscheinlich und überzeugend dagegen ist, daß er, nach so viel Unglück und Enttäuschung und in der erwachten Sehnsucht nach Glück, sich selbst und andern die Möglichkeit desselben vor Augen stellen und, wie in einer Vorahnung des später wirklich eingetretenen Zerwürfnisses, die Liebe als Bürgschaft des Glückes, als Ausfluß des unendlichen Schicksals beweisen wollte. Aus dieser Erwägung heraus ist die positive Tendenz im Kätchen ohne weiteres zu begreifen. Wenn er mit der Bearbeitung über die Dauer der Verlobung hinausgeriet und trotzdem die Tendenz festhielt, so gewährte er dem Dichter vor dem Menschen das Vorrecht, um sich das Werk zu erhalten, das er durch einen Umschwung der Idee im innern Gehalt hätte zerstören müssen, wie er die Form in vieler Beziehung tatsächlich zerstört hat.

[1]) Zolling, 149. Bd., Einleitung S. LV.
[2]) S. 309.
[3]) S. 267.

Eine andere Frage ist die nach dem Somnambulismus im Kätchen. Nahm Kleist eine prästabilierte Harmonie der Seelen an und was beabsichtigte er gegebenenfalls mit ihr?

Vor dem Vehmgericht sagt Kätchen auf die Frage des Grafen, „ob sie ihm den geheimsten der Gedanken geben wolle" —: Das ganze Herz, o Herr, Dir, willt du es, So bist du sicher des, was darin wohnt. — Wenn dann aber Graf von Strahl weiter fragt, was es sei, das sie aus dem Haus des Vaters gezogen und an seinen Schritt geheftet habe: so antwortet sie: Mein hoher Herr! Da fragst du mich zu viel. Und läg' ich so, wie ich vor dir jetzt liege, Mit meinem eigenen Bewußtsein da, ... So spräche jeglicher Gedanke noch Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht. — Der Dichter beabsichtigt und erreicht, die Liebe, die in ihrem Gemüt allmächtig ist und ihren Willen aufgehoben hat, durchaus von ihrem Bewußtsein auszuschließen. Deshalb spricht auch Kätchen nie von Liebe zum Grafen. Nur in der Szene unter dem Holunderbusch gesteht sie ihre Hoffnung und Überzeugung ein, daß er sie „zu Ostern übers Jahr heuern werde". Doch spricht nicht sie, sondern die fernwirkende Natur aus ihr. Denn ihr Schicksal hat sich, wie das des Ritters, in jener Neujahrsnacht angeknüpft, die vor den Beginn des Stückes fällt. Ein Cherub ist ihr erschienen und hat ihr die Gestalt des Bräutigams gezeigt, wie umgekehrt Graf Wetter, der krank am Fieber lag, im Geist zu ihr entführt worden war. Die Verwirklichung des Traumes, vielmehr der Doppelerscheinung, wird im Stück gezeigt. Nur erweist sich der Ritter in der Verwirklichung anders als das Mädchen.

Alles, was für ihn zu tage liegt und in Bewußtsein und Willen lebt, ist Hindernis: Kätchens angeblich niedere Herkunft und sein Stolz, der sich gegen die Mißheirat auflehnt; die voreilige Liebe zu Kunigunde und seine Verlobung mit ihr. Dem entgegen steht die Verkündigung, daß seine Ver-

lobte Tochter des Kaisers sein werde, und seine Liebe, die — II 1 — allerdings mehr im Interesse der Idee angenommen, als überzeugend dargestellt ist. Der Widerspruch scheint unlösbar; IV 2 bricht der Geängstete in die Worte aus:

Weh mir! mein Geist, von Wunderlicht geblendet,
Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher!
Denn wie begreif' ich die Verkündigung,
Die mir noch silbern wiederklingt im Ohr,
Daß sie die Tochter meines Kaisers sei?

Bei ihm müssen Augen, Seele und Bewußtsein überführt werden; dann erst kann die Stimme der Natur recht erhalten. Sie erhält es, weil diese treu und wahr ist, Erscheinung und Gegenwart des Lebens getrogen haben. Die Verwirrung der Gefühle liegt bei ihm; allein sie löst sich zum glücklichen Ende. V 6, wenn der Graf Kunigunde in ihrer Häßlichkeit gesehen, nachdem er ihre Gesinnung erkannt hat, sagt er:

Nun, du allmächt'ger Himmel, meine Seele,
Sie ist doch wert nicht, daß sie also heiße!
Das Maß, womit sie auf dem Markt der Welt
Die Dinge mißt, ist falsch; scheusel'ge Bosheit
Hab' ich für milde Herrlichkeit erstanden!

Man beachte wohl, daß hier ausdrücklich vom Markt der Welt, nicht von der Stimme des Unendlichen im Menschen gesprochen ist, wie in den Schroffensteinern, wenn Sylvester in der Beklemmung des Herzens ruft: Gott der Gerechtigkeit! Sprich deutlich mit dem Menschen, daß er's weiß auch, was er soll ...

Anders, aber mit gleicher Bestimmtheit, erweist sich in Kätchen die Stimme der Natur als wahr — wie, wurde bereits dargelegt.

In Erwägung der Idee des Stückes wird man also das Zauberhafte, besonders bei Rettung Kätchens aus den

Flammen der brennenden Burg Thurneck (III 14) durch einen Cherub, und den Somnambulismus der naiven Heldin nicht als Laune des Dichters und Zutat ohne Zweck erklären. Manches, was die Zauberei betrifft, könnte besser dargestellt sein, wie überhaupt die Vermischung der Stile — Kleists, Shakespeares und der Ritterstücke — dem Werk sichtbar geschadet hat. Im Plan konnte indes Kleist noch weiter gehen und in Kunigunde weniger einen persönlichen Charakter, als eine personifizierte böse Macht der Natur darstellen, wie er ursprünglich auch getan, um die Wahrheit des gütigen Geschicks auch im Kampf gegen diese böse Macht darzutun. Auch ist klar, daß die Abstammung Kätchens vom Kaiser im ursprünglichen Plan die Funktion hatte, den Kampf zu erschweren und den Sieg zu bestärken. Denn Kätchen ist in seiner Art so radikal als Penthesilea. Alles im Plan aber ist aus Kleists Drang zum Leben hervorgegangen, der ja z. B. auch im Charakter des Prinzen von Homburg in extremer Weise zu tage tritt. In Kleists Wesen fanden sich gegensätzliche Kräfte und Stimmungen, so zwar, daß sie, nach gewöhnlichem Maß gemessen, unglaublich scheinen. Abkehr vom Leben und stürmisches Anklammern wechselten in ihm ebenso als Freude und Verzweiflung in Penthesilea, von der Prothon sagt — 14. Auftritt —: Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich, Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin. — Nur beeinflußte der Drang zum Leben die Idee in Kätchen in durchaus positiver Richtung. Das Unergründliche, Abgrundtiefe der Romantik war dem Dichter nur willkommen als Atmosphäre seiner Idee.

7. Hermannsschlacht. Prinz von Homburg.

Das erste der beiden Schauspiele verdankt sein Entstehen Kleists wiedererwachten Gefühlen für Vaterland und Freiheit. Das Unglück der preußischen Monarchie war allerdings schon

vor Kätchen eingetreten, mit der Niederlage bei Jena und Auerstädt, 14. Oktober 1806. Zunächst indes wollte der Mensch in Kleist zu Worte kommen; nachdem dieser abermals gescheitert, konnte der Patriot in ihm herrschen. So schmerzlich und demütigend für ihn die Erfahrung von 1806 sein mußte und so unerhört man mit ihm selbst bei der Verhaftung in Berlin und der Gefangensetzung auf Fort de Joux verfahren war, so klagte der Dichter in dem daraus folgenden Werk nicht die Götter oder die Weltregierung oder das Schicksal an, daß sie die legitime Gewalt vor dem Eroberer hatte sinken lassen, sondern sah die Schuld in Personen und Tatsachen und wurde von der Erkenntnis zum positiven Gedanken aufgestachelt, dem Vaterland durch die äußerste Tat und um jeden Preis Bestand und Gedeihen zurückzugewinnen. Das Motto, das der Dichter der Hermannsschlacht gab:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt

— ist ein nachträgliches und behandelt das jene Zeit beschämende Verhältnis zum Publikum, das diesmal das ganze Vaterland hätte sein müssen. Der innere Gehalt kennzeichnet sich durch jenes Wort Germanias an ihre Kinder: Schlagt sie tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht.

Das Gefühl des Hasses stand Kleist als Notwendigkeit und unverrückbar fest, insofern er es für recht und heilig hielt. Der Gedanke, daß die Allmacht die Gemüter doch schließlich nur mißleiten könnte, trat ihm zunächst nicht nahe. Er fühlte wie Ernst Moritz Arndt, der geschrieben hatte: Gott will Stolz und Ehre und Gerechtigkeit auf Erden; denn in der Sklaverei vergeht alle Tugend. — Abgesehen davon, daß es ein ärgerer Anachronismus wäre als alle im Werk tatsächlich vorhandenen Anachronismen zusammen, wenn die Götter Altgermaniens also betrüglich mit den Menschen verfahren

wollten: Hermann beruft ſich für ſein Unternehmen direkt auf die Götter. Dem Luitgar antwortet er auf ſein Befürchten, durch ein Unglück verhindert zu werden, daß er in Marbods Lager käme:

> Wer wollte die gewalt'gen Götter
> Alſo verſuchen! Meineſt du, es ließe
> Das große Werk ſich ohne ſie vollziehn?
> Als ob ihr Blitz drei Boten minder
> Als einen einzelnen zerſchmettern könnte! (II 10).

Jeder Umſtand, der ſein Gefühl abſchwächen könnte, iſt ihm ſelber ſchon verhaßt. Tusnelda weiſt ihn — IV 9 — auf einen jungen Helden hin, der „mit Gefahr des Lebens das Kind auf ſeiner Mutter Ruf dem Tod der Flammen entriſſen", und fragt: Er hätte kein Gefühl der Liebe dir entlockt? — Er aber: Er ſei verflucht, wenn er mir das getan! Er hat auf einen Augenblick Mein Herz veruntreut, zum Verräter An Deutſchlands großer Sache mich gemacht!

Eine Gefahr für das Gefühl beſteht nur inſofern, als es, eben infolge ſeiner Schärfe und Steigerung, leicht ins Gegenteil umſchlagen kann. Es iſt ſo beherrſchend und eigentlich tyranniſch, daß es jede beſſere Regung zu unterdrücken droht. Im Streben, den Haß als notwendig und ſein Werk als fruchtbar darzutun, ging der Patriot offenbar über das Vermögen des Dichters, der doch in erſter Linie Menſch ſein ſoll, hinaus. V 14, beim Geſang der Barden, kommt dies zum Ausdruck. Hermann hat Befehl gegeben, das Fanal anzuſtecken, Marbod und den Sueven zum Zeichen, daß er zum Schlagen fertig iſt. Da ſingen in der Ferne „die ſüßen Alten": von der Geduld, mit der man die Römer im Land ertragen, und von der Notwendigkeit, das Joch endlich abzuſchütteln. — „Hermann hat ſich mit vorgeſtützter Hand an den Stamm einer Eiche gelehnt". Winfried bittet ihn, den Plan der Schlacht zu entwickeln. Er ſpricht: Gleich, gleich! — Du, Bruder,

sprich für mich, ich bitte dich — und „sinkt heftig bewegt wieder an die Eiche zurück".

Eine Erklärung dieses Benehmens durch Hermann selbst erhalten wir nicht. Wir müssen uns an den Text des Bardengesangs und den Zusammenhang im ganzen halten. Warum also überkommt den Helden hier das Gefühl der Rührung, das seinem Wesen und Willen gänzlich fremd schien? Nächstliegend und natürlich ist es, mit Wilbrandt und Brahm zu sagen: es ist das Gefühl des Mitleids und der Menschlichkeit angesichts der Feinde, die jetzt bereits so gut als erschlagen sind. Dann aber erhebt sich die Frage, wie das bei Hermanns Wesen möglich ist, und es bleibt dann nur zu antworten übrig, wie oben angedeutet, daß der Patriot das Gefühl *über* die Fähigkeit des Menschen hinaus gespannt hat, wie das auch an Tusnelda der Fall ist, wenn sie Ventidius von der Bärin zerreißen läßt.

Doch wollen wir eines nicht übersehen: Die Barden singen — in der zweiten Strophe —:

> Du wirst nicht wanken und nicht weichen
> Vom Amt, das du dir kühn erhöht,
> Die Regung wird dich nicht beschleichen,
> Die dein getreues Volk verrät . . .

Damit ist die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß Hermann überhaupt vom Unternehmen zurückträte, und es widerstrebt uns einigermaßen, anzunehmen, daß er dies auf Grund seines *Mitleids* und seiner *Menschlichkeit* täte, die bei seinem sonstigen Charakter nur vorübergehende Gefühle sein können — die Möglichkeit eigentlichen Verrats ist überhaupt ausgeschlossen —. Denkbar ist es, daß Kleist diese Verse schrieb im Hinblick auf König Friedrich Wilhelm III., dessen Zögern in politischen und militärischen Unternehmungen jener ereignisschweren Jahre bekannt ist. Denkbar ist aber auch, daß Hermann für einen *Augenblick* in jene *lähmende Verzweif-*

lung verfällt, die Kleist aus dem Leben besonders der früheren Jahre so geläufig und eigentümlich war. Diese aber könnte nur im Gedanken und Gefühl bestehen, daß die Deutschen es nicht wert sind, aus dem Joch der Fremdherrschaft befreit zu werden, besonders im Hinblick auf die Abtrünnlinge wie Aristan. Damit trifft zusammen, daß Hermann auf das Verlangen der übrigen Führer, jene Abtrünnlinge gefangen zu nehmen — und nachher natürlich hinzurichten — antwortet: Vergebt! vergeßt! versöhnt, umarmt und liebt euch! — Man darf annehmen, daß Hermann, nach erneutem Umschwung der Gefühle, hier genau das Gegenteil dessen sagt, was ihn vorhin so sehr bewegt hat.

Auf diesem Weg kommen wir zur Tatsache, daß Kleist in der Hermannsschlacht das für ihn entschieden positive Gefühl der Rache gegen einen Anfall lähmender Verzweiflung zu behaupten hatte.

Die Steigerung des Hasses über das Maß der Charaktere hinaus zeigt sich übrigens noch deutlicher an Tusnelda. Man hat erstaunt gefragt, wie der Dichter gerade ihren Charakter durch die grause Tat an Ventidius verunstalten mochte. Das ist nicht glücklich ausgedrückt. Tusnelda ist nicht sowohl selbst grausam, als des Dichters Zweck mit ihr. Allerdings lockt sie den schmeichlerischen Römer nicht allein in den Bärenzwinger, sondern sie ist auch, wenn die Bestie innen ihr Werk zu vollziehen beginnt, durch nichts zu bewegen, den Schlüssel zum Zwinger herauszugeben, und höhnt sogar mit bezug auf die Bärin: Sag ihr, daß du sie liebst Ventidius, So hält sie still und schenkt die Locken dir — doch fällt sie unmittelbar darauf in Ohnmacht. Hermanns Charakter, ist gewiß kraftvoll und markig; doch hat man an manchen Stellen des Werkes die Empfindung, daß die Grausamkeit einer Unmacht vorbeugen soll. An Tusnelda ist das sicher so. Um Neigung, Mitleid und Verzeihen, die von ihrem

Wesen keineswegs ausgeschlossen, dennoch in der Tat auszuschließen, zwingt sie sich zur Grausamkeit, die aber nicht ihr, sondern dem Dichter zur Last fällt, dessen Zweck deutlich zu tage liegt. — Hierin beruht auch alle psychologische Verwicklung des Stückes.

Die Tragödie Hermanns, des Cheruskerfürsten, läge anderswo. Kleists Idee im Stück bezielt das Schicksal des Volkes im ganzen, und dieses vollzieht sich nicht an Hermann allein, auch nicht zwischen ihm und Tusnelda, sondern im Schoß des Germanenvolkes, aber mit solcher Wahrheit, daß gegen das Außerordentliche des Falles nichts einzuwenden ist. Man sieht aber, wie schwer es selbst für den Realisten Kleist hielt, das Typische des Stoffes zum Individuellen, Charakteristischen zu verdichten.

Insofern die günstige Entscheidung im Schicksal des Germanenvolkes schon im Stoff lag, konnte Kleists Idee objektiv sein. Insofern aber der Dichter die Gefühle (des Hasses) über die Charaktere hinaus dehnte, mußte sie subjektiv werden.

Denn das Stück sollte wenn nicht aufreizen, so doch die Möglichkeit und den guten Erfolg des Kampfes dartun. Daraus erklärt sich die Einfachheit des Planes und die gerade Folge der Handlung. Aber die subjektive Idee ist dennoch positiv. Um des einen Zweckes, der Befreiuung, willen unterwirft sich Hermann allen Notwendigkeiten. Penthesilea wollte den Sieg nur auf geradem Weg, das Glück nur auf grund des Sieges, den Geliebten nur als Gefangenen: Hermann ist schlau, verschlagen, heuchelt Ergebenheit vor Varus, trägt lächelnd den Verdacht der übrigen Führer, ein Verräter zu sein, wünscht seinen Landsleuten allen Schaden und alle Verbrechen seitens der Römer, damit sie desto sicherer haßten, und findet kein Bedenkliches daran, Hallys Leiche, in fünfzehn Stücke getrennt, den fünfzehn Stämmen Germanias zuzuteilen.

Dies alles ist die Wirkung realer Verhältnisse auf den Dichter. Man muß aber wieder bedauern, daß es ihm nicht gegönnt war, derartige Stoffe ruhigen, heitern Gemüts und objektiv darzustellen.

Am 1. Januar 1809 hatte Kleist seine Hermannsschlacht an das Burgtheater nach Wien geschickt. Am 29. April folgte er, nach Ausbruch des Krieges zwischen Österreich und Napoleon, dem Grafen Buol-Schauenstein nach Prag, froher Hoffnung voll. Der unglückliche Ausgang der Schlacht bei Wagram zerstörte diese wieder. Aus Prag schrieb er: So lange ich lebe, vereinigte sich noch nicht so viel, um mich eine frohe Zukunft hoffen zu lassen, und nun vernichten die letzten Vorfälle nicht nur diese Unternehmung, — wohl mit dem patriotischen Wochenblatt „Germania" — sie vernichten meine ganze Tätigkeit überhaupt ... Das ganze Geschäft des Dichtens ist mir gelegt.[1]) — Am 19. März 1810 vollendete er gleichwohl das vaterländische Schauspiel: Der Prinz von Homburg. Der Widerspruch jener Briefstelle und dieser Tatsache ist leicht zu beheben. Anfang 1810 wieder nach Berlin zurückgekehrt, überreichte er 10. März der Königin Luise ein Gedicht, an diese selbst gerichtet, und schrieb den 19. März an seine Schwester, daß sie dieses „vor den Augen des ganzen Hofes zu Tränen gerührt habe". Er konnte wohl mit Recht „ihrer Gnade und ihres guten Willens, etwas für ihn zu tun," gewiß sein. Als Königin Luise 19. Juli 1810 starb, war der Prinz von Homburg bereits seit 4 Monaten fertig. In hoffnungsloser Lage ist er demnach nicht verfaßt, wohl auch nicht konzipiert, denn der Plan zeigt ein solches Gleichmaß der Kräfte, wie sonst keiner zu Kleists Dramen.

Auch in politischer Beziehung war das Werk leiblicher

[1]) Brief aus Prag an Ulrike v. 17. Juli 1809.

und geistiger Wiedergeburt der preußischen Monarchie von Männern wie Scharnhorst und Stein bereits in die Wege geleitet. — Nicht den Triumph der Rache und den Untergang, den Aufbau und das Leben wollte man hier, sagt Brahm geistreich und wie immer zutreffend,[1]) und Kleist schloß sich der Bewegung der Gemüter an. Er hatte seit 1799, da er zu Frankfurt a. O. das Leutnantspatent zurückgegeben, weil er Pflicht und Empfinden nicht hatte vereinigen können, einsehen gelernt, daß die absolute Behauptung der Persönlichkeit notwendig das Ganze in Staat und Gesellschaft zerstören müsse. Im Blick auf die Vergangenheit des preußischen Staates hatte er gesehen, daß Gehorsam vor dem Gesetz, besonders im Krieg, Beugung des Eigenwillens und der Eigenmacht, eine Hauptstärke dieses Staates gewesen, wie er als Mensch wußte und fühlte, daß der Gehorsam nur gut und fruchtbar, wenn er zugleich auch freudig sei. Aus dieser Erkenntnis und diesem Gefühl entstand der Plan zum Prinzen von Homburg.

In der Hermannsschlacht mußte das Gefühl der Rache jedes andere beherrschen, ja ausschließen, und Mitleid und Menschlichkeit erklärt Hermann selbst als Verrat am Vaterland. Im Prinzen von Homburg ist der eigentliche Konflikt zwischen Persönlichkeit und Gesetz. Der Dichter ist weit entfernt, erstere nicht gelten zu lassen. II 10 sagt der Prinz:

In mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundert.
Ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr, entgegenkommt,
Tut er mir leid und ich muß ihn bedauern.

Der Kurfürst kommt ihm tatsächlich entgegen: er erklärt, den Spruch des Kriegsgerichts zurücknehmen zu wollen, wofern

[1]) S. 328.

Homburg ihm versichern könne, daß er zu unrecht verurteilt sei. Das kann dieser natürlich nicht. Denn wenn er schon aus Leichtsinn den voreiligen Angriff in der Schlacht bei Fehrbellin gemacht und den Plan zum Ganzen aus Liebesverwirrung überhört hat, und wenn diese zum teil vom Kurfürsten selbst am somnambulen Prinzen erregt ist: das Gesetz lautet gegen ihn. So viele Umstände zu seinen Gunsten sprechen, es bleibt ihm nichts übrig, als es anzuerkennen und, wenn nötig, in Anerkennung desselben zu sterben. Da diese wiederum Bedingung des Kurfürsten zur Begnadigung ist, kann Homburg leben. — Darin besteht die Subjektivität des Dichters in der Idee, dessen erstes Bestreben dem positiven, befriedigenden Ausgang gilt.

Der ganze Plan ist für diesen angelegt. Es ist bewundernswert, mit welchem Geschick Kleist der Wendung zum Tragischen vorzubeugen wußte. Das vollendete Werk läßt die Gefahr für den Dichter kaum ahnen. Man hat wiederholt gefragt, an welchem Punkt der Handlung sich im Kurfürsten der Umschwung zur Gnade vollzieht, und hat bedauert, daß dies nicht zu sehen ist. Wir halten es für einen Vorzug des Werkes. Ob der Kurfürst von vornherein zur Begnadigung neigt und nur den strengen Kriegsherrn notgedrungen spielt, oder ob es ihm bis zuletzt furchtbarer Ernst mit Homburgs Tod ist, sollen wir nicht entscheiden können. Im einen Fall wäre unser Interesse für die Handlung lahmgelegt, im andern käme die ursprüngliche Tragik des Stoffes zum Bewußtsein.

Daß Prinz von Homburg, wie Friedrich der Große im guten Glauben als historisch erzählt, begnadigt wurde mit den Worten: Nach der Strenge der Kriegsgesetze hättet ihr den Tod verdient; aber Gott würde es nicht gefallen, wenn ich meine Lorbeeren mit dem Blut eines Fürsten befleckte, der eins der vornehmsten Werkzeuge meines Siegs gewesen ist — ändert an der erwähnten Tragik der Tatsachen nichts, da Kleist auch

nicht die teleologische Verknüpfung annahm, trotz des Somnambulismus des Prinzen. Muß doch Max Piccolomini sterben, nur um im Widerstreit der Pflichten und Gefühle sein Selbst rein zu erhalten. Auch ist kein Zweifel, daß sich die Angelegenheit des Prinzen von Homburg leichter tragisch als mit positivem Ausgang hätte darstellen lassen. Den tragischen Ausgang angenommen: wie würde er sich massig und düster auf unser Gemüt legen! Angesichts des Opfers müßten wir das Gesetz zwar anerkennen, allein wir könnten es nicht freudig, sondern nur im Bewußtsein, daß es einen Menschen ob eines kleinen Fehls zermalmt hat.

In Penthesilea hatte Kleist die Tragödie gesucht, die er durch Anerkennung der Überlegenheit Achills und seines offenbaren Sieges seitens der Heldin hätte abwenden können.[1]) Damals war seine Seele auf Zerstörung gestimmt. Nunmehr wollte er nicht allein leben, sondern sogar Lebenswerte schaffen, durch Hebung des nationalen Sinns und Schärfung des Pflichtbewußtseins.

Wir sehen also, daß Kleist im Prinzen von Homburg aus patriotischem Interesse eine subjektive, aber positive Idee: Rettung und Stärkung des Staates durch freudige Unterwerfung der (anerkannten) Persönlichkeit unter das Gesetz — durch den glücklichen Ausgang eines vollen individuellen Schicksals verfolgte, das, für sich genommen, wohl tragisch hätte enden müssen, zu gutem Ende aber geführt wird durch die Verknüpfung von Homburgs realem Schicksal ins Gebiet des Traumwandels. — Technisch ist die Verknüpfung nur eine Wiederholung aus den Schroffensteinern; der sachliche große Unterschied liegt im negativen Endzweck dort, im positiven hier. Eine Analogie im Geschehen beider Stücke läge vor, wenn Homburg hingerichtet und dann sein Fehl aus seinem Somnambulismus erklärt

[1]) Wilbrandt S. 373.

würde. Selbstverständlich lag in der Verknüpfung die größte Gefahr für den Dichter. Sie konnte überhaupt nur dem mit den Nachtseiten der Natur vertrauten Realisten Kleist gelingen.

Eine andere Frage ist die nach dem Nutzen dieser überraschenden, unmännlichen Todesfurcht für den Charakter des Prinzen und den Eindruck des Ganzen. Daß Homburg mit der Anerkennung des Gesetzes ein um so größeres Opfer bringt, je heftiger es ihn zum Leben drängt, ist klar. Doch scheint der schmale Gewinn für das Drama im ganzen die Einbuße nicht aufzuwiegen, welche der Charakter des Prinzen erleidet. So große Zugeständnisse Kleist der baren Notwendigkeit zu machen gelernt hatte, eines konnte er immer noch nicht: mit Würde entsagen. Die Worte des Helden im 10. Auftritt des 5. Aktes, wenn er die Kugel erwartet und Begnadigung erfährt, müßten noch größer klingen ohne jenes häßliche, feige Verzagen vor dem Tod:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu . . .

Natalie selbst, die ihn doch liebt, hatte — IV 1 — gesagt:

Ein Weib bin ich und schaudere
Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht:
Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz
Unheldenmütig träfe mich der Tod
In eines scheußlichen Leu'n Gestalt nicht an!
— Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!

Das ist eine Absage an die Idee der Penthesilea, die wir freilich lieber an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang sähen.

Man sieht aber: Je größer die Todesfurcht, desto schöner der Sieg Homburgs in der Unterwerfung seiner Person unter das Gesetz. Das wollte Kleist. So hat die

subjektive Idee ihn subjektiv werden lassen selbst in der Charakteristik, die an sich bei Kleist realistisch im besten Sinn zu sein pflegt. Wie bei Hermann und Tusnelda der Haß, so geht bei Homburg die Todesfurcht über das Maß des Menschlichen hinaus, im Gefolge der herrschenden subjektiven Idee.

Nach allem, was vorausgegangen, ist nicht notwendig, besonders zu erweisen, daß Kleist mit dem Somnambulismus des Prinzen nicht, wie im Kätchen, eine prästabilierte Harmonie der Seelen und den gütigen Ruf des unendlichen Schicksals an den Menschen erweisen wollte. Der außergewöhnliche Zustand des Prinzen zu Anfang und Schluß der Handlung gehört in die Reihe jener Mittel, die den glücklichen Ausgang verbürgen. Wie seinerzeit in den Schroffensteinern sich die Ereignisse an ein gräßliches Mißverständnis geknüpft hatten, so entwickeln sie sich jetzt aus einem Zustand des Helden, in dem Besinnung und Wille aufgehoben sind, doch nicht so, daß Prinz Homburg unter allen Umständen das Gesetz verletzen müßte. Nicht umsonst warnt Obrist Kottwitz — II 2 — den Prinzen vor dem Aufbruch gegen die Parole: Des Herrn Durchlaucht, bei der Parole gestern, Befahl, daß wir auf Ordre warten sollen. Golz, lies den Herren die Parole vor. — Hier müßte sich Homburg besinnen. Er indes sagt: Auf Ordr'? ei, Kottwitz! reitest du so langsam? Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen? — Auf diese Art hält der Traum der Wirklichkeit, und diese wieder dem Traum die Wagschale, während im Kätchen die Erscheinung in der Neujahrsnacht vor dem Drama sich im Kampf gegen alle realen Verhältnisse als wahr erweisen muß.

Wenn wir also in der Einleitung von einer Objektivität Kleists in der Idee seines letzten Stückes sprachen, so versteht sich das von Homburgs Schicksal, soweit es sich auf realer Grundlage vollzieht; denn in allen übrigen Stücken

entwickelt sich das Schicksal von vornherein nach der subjektiven Idee. Im Erfolg tritt diese Objektivität jedoch auch hier nicht zu tage.

Am 21. November 1811 tötete sich Kleist in Gemeinschaft mit der Frau Henriette Vogel. Wenn er im Abschiedsbrief an Ulrike schrieb: Möge dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich — so muß man zur Wertung dieser Worte vor allem die exaltierte Stimmung in Betracht ziehen, in der sie niedergeschrieben. Sterben in unaussprechlicher Heiterkeit ist wohl keinem Menschen klaren Sinns beschieden. Es ist Naturgesetz, daß wir im Tode zittern. Kleist starb aber auch nicht wie ein Römer — er starb aus Verzweiflung; die Heiterkeit war nur eine angenommene. Aus der Höhe der Hoffnungen zu anfang 1810 war er bis zum Todesbedürfnis gesunken, nachdem er sich am Leben angeklammert und wieder angeklammert hatte. Zu leben ohne Ruhm des Dichters, in stiller, bescheidener Tätigkeit, wie er sie 1805 bei der Domänenkammer in Königsberg i. Pr. gefunden hatte, diese große Kunst war ihm stets versagt. Die Grazie, mit der bereits Penthesilea entsagen wollte, war ihm auch im Tod nicht eigen. Aber er hatte gerungen nach ihr mit aller Kraft, wie ehedem nach dem Ruhm. Sein Schicksal lag eben schon in seiner Natur einbedungen. Darum ist bei Kleist die Geschichte der Ideen seiner Werke ein Teil der Geschichte seiner Seele, wie umgekehrt. Kein Dichter — Goethe in Faust ausgenommen —, bietet in der Erklärung der Idee solche Schwierigkeiten als er. Die Idee des Stoffes kannte er nicht, ließ sie wenigstens kaum einmal gelten. Der Menschen Schicksal war ihm stets eine bange Frage; allein in allen Fällen entschied er es nach seinem (augenblicklichen) Schicksal selbst.

Schluß.

Nach allem, was in der Einleitung, über die Theorie und die einzelnen Werke unſerer klaſſiſchen Dramatiker im Betreff der Idee geſagt wurde, iſt klar, daß die Unterſuchung eigentlich ſtets ein Zweifaches bezielte, das verſchiedenen Orts gelegentlich auch bereits benannt wurde: den (materiellen) Inhalt der Idee einerſeits, ihre Wirkung auf die Darſtellung im Drama anderſeits. Wer Gewicht darauf legt, dem mag bedeutet ſein, daß erſterer (der Inhalt) in der Hauptſache ins Gebiet der Ethik, letztere (die Wirkung auf die Darſtellung) ins Gebiet der Äſthetik fällt, daß aber jede der angeſprochenen Wiſſenſchaften in Rückſicht der unterſuchten Objekte ihr vornehmſtes Rüſtzeug der Literaturgeſchichte bezw. literariſchen Kritik entlehnt.

Weiter begreift ſich, daß ſich bezüglich des Inhalts der Idee, beſſer geſagt der Ideen — denn jede will als ſelbſtändiges, ſelbſttätiges Lebeweſen betrachtet ſein — allgemeine Grundſätze nicht aufſtellen laſſen. Denn wenn ſchon z. B. bei Schiller eine Reihe von Dramen von der Idee der ſittlichen Weltordnung beherrſcht wird, ſo iſt das lange kein zureichender Grund, den objektiven Inhalt aller Ideen der behandelten Dramatiker unter ein Geſetz zu ſtellen. Mußte doch Schiller ſelbſt ſpäterhin von der einſeitigen Anwendung ſeiner einmal vorgefaßten Idee abſtehen. Ein ſolches Geſetz geht ſchlechterdings nicht an.

Abgeſehen nämlich davon, daß kein Dramatiker ver-

pflichtet ist, alle Stücke vom Standpunkt irgend einer Weltanschauung zu schreiben, ja, daß er es nicht darf, um nicht einer Einförmigkeit dramatischer Wirkung zu verfallen, die unter Umständen an Selbstzerstörung grenzt: Muß ein Dramatiker überhaupt im einzelnen Drama eine Weltanschauung geben? Mit nichten. Dramen sind nicht da, Weltanschauungen zu lehren. Wir haben zwar selbst wiederholt bemerkt, wie diese und jene Idee von der Weltanschauung des Dichters beeinflußt erscheint, aber nie um der Weltanschauung, sondern stets um der Idee willen. Die Sucht der doktrinären Deutschen, aus den Ideen einzelner Werke eines Dramatikers auf dessen Weltanschauung rückzuschließen, um wiederum aus der dann feststehend angenommenen Weltanschauung alle Produkte zu erklären, hat Unheil genug angerichtet. Wir wollen diesem Vorgehen nicht folgen. Für uns steht fest: daß jedes dramatische Werk als Lebendiges für sich zu gelten hat und dem Dichter das Recht zusteht, mit den Ideen, auch insofern sie Abdruck einer Weltanschauung sind, zu wechseln. Shakespeare und Goethe haben das ausgiebig getan, nicht zum Schaden ihrer dramatischen Wirkung, auch nicht ihrer dichterischen Person.

Denn, um es nochmal deutlich zu sagen: Für die Wirkung und den Wert eines Dramas kommt es nie darauf an, welcher Weltanschauung Abdruck die Idee ist, noch kommt es auf diese selbst an, sondern, mit welcher Wahrheit (Anschaulichkeit, Eindringlichkeit) sie sich als Schicksal darstellt.

Dem gegenüber ließe sich nun allerdings fragen, warum, wenn dem so ist, bei Besprechung der einzelnen Werke eine gewisse Sorgfalt in Begründung einzelner Ideen aus der Weltanschauung angewendet erscheint und warum der sachliche Inhalt der Idee nicht grundsätzlich von der Erörterung ausgeschlossen wurde. Die Entgegnung liegt auf der Hand: Denn einmal es ist leider Tatsache, daß zwei von den vier behandelten

Dramatikern sich mit grundsätzlicher Spekulation in ihrer Poesie — wenigstens zeitweise — abgegeben haben: Schiller und Kleist, weshalb es Notwendigkeit und Pflicht unserseits war, die Wirkung jener Spekulation aufzuzeigen; — sodann muß zugestanden werden, daß die Idee inhaltlich, auch wenn sie nicht von der Weltanschauung beeinflußt erscheint, das Entfernteste im Drama ist, und daß es also der größten Vorsicht bedurfte, um nicht schon in ihrer (materiellen) Feststellung zu irren. Die Einkleidung der Idee (die Darstellung, Plastik) im Drama liegt als Sichtbares, zu tage; deshalb ist nicht selten die Folgerung aus dem Inhalt für diese rascher gezogen, als jener festgestellt. Jedenfalls soll man es der Wissenschaft nicht zum Fehl auslegen, wenn sie vor allem auf Sicherung ihrer Grundlagen ausgeht. Denn offenbar hat jede, selbst eine leise Wendung und Bewegung der Idee Änderungen ihrer sichtbaren Erscheinung im Gefolge.

Trotzdem bleibt es dabei, daß Gesetze bezüglich der dramatischen Idee nur ihre Wirkung auf die Darstellung betreffen können. Das ist nicht zu verwundern, wenn man bloß den allgemeinen Begriff der Kunst in Betracht zieht, der Kunst, in der das Wie stets im Vordergrund der Bemühung (des Künstlers) und der Erwägung (des Kritikers) steht.

Das eine und im Grund einzige Gesetz in unserem Betreff haben wir der Untersuchung vorangestellt. Es hat sich in der Anwendung auf alle Dramen, die zum Teil sehr verschiedener Art sind, ohne jeden Zwang gültig und wahr erwiesen, das Gesetz nämlich, daß die Idee im Drama die durch Anschauung dargestellte Wahrheit menschlicher Schicksale sei. An kein Drama wurde mit ihm als Maßstab herangetreten, aber bei jedem fiel das Ergebnis der Untersuchung nach ihm als Maßstab aus.

Die folgende Zusammenfassung der Ergebnisse soll also nur, kann auch nur in Anwendung dieses Maßstabes geschehen.

Es ergibt sich dabei, zuerst in Ansehung des Begriffes „Menschliches Schicksal“ folgendes:

Goethe dramatisierte Götzens Geschichte nicht, um den Untergang der (mittelalterlichen Ritter-) Zeit darzustellen, sondern vor allem aus Anteil an der Person (dem Charakter), wie auch Grillparzer nicht die Mythe der kolchischen Königstochter und Zauberin, um den Abstand des Barbarentums in seiner dämonischen Leidenschaftlichkeit und seinem Blutgeruch gegenüber dem Hellenentum in seiner Ruhmgier, seiner Begehrlichkeit und der darin wurzelnden Untreue darzutun. Der Kampf der unterliegenden ältern mit der neuern Zeit so gut, als der Kampf zwischen dem Volkstum der Medea und dem des Jason ist nur Erscheinungsform, Lebenskreis, Atmosphäre für das in ihm sich abspielende Menschenschicksal, das, wie wir eingangs gezeigt haben, eine Person (im Vorzug), oder ein Paar Personen, oder eine Gruppe betreffen kann. Was gegenteiligen Falls für das Drama herauskommt, sehen wir an Grillparzers Trilogie, in welcher der Dichter, eben im Eingehen auf die Erscheinungsform des Volkstums, auf eine ziemliche Strecke — des 2. Teils — in Parallelismus geriet mit der eigentlichen Handlung, in der das Schicksal sich vollzieht.

Die Zeit in Götz, das Volkstum im goldenen Vließ, der romantische Wunderglaube in der Jungfrau von Orleans, die religiösen Kämpfe der Reformation in Maria Stuart, die Revolution in Goethes Natürlicher Tochter, das Rittertum in Kleists Kätchen, der Freiheitskampf der Niederländer in Egmont, der Schweizer im Tell, das Lagerleben des 30jährigen Krieges in Wallenstein haben keinen Zweck für sich, sondern einen Zweck nur insofern, als sie das jeweilig sich abspielende Schicksal erklären, begründen und anschaulich machen. Es ist gut, wenn wir die Erscheinungen recht deutlich sehen, recht nachhaltig inne werden. Aber die

Idee geben sie doch nicht. Dazu muß es zu Wirkung und Gegenwirkung zwischen einer Person (einem Charakter) und dem Lebenskreis kommen, muß eine Handlung oder Begebenheit sich entwickeln und abspielen, in deren Verlauf ein Menschenschicksal — nach der guten oder schlimmen Seite hin — zum Austrag kommt. Das erst gibt die Idee.

Die Erscheinungsformen um ihrer selbst willen, als Herrschendes in dem Drama, verstoßen gegen das Prinzip nicht bloß der dramatischen, sondern aller Kunst. Denn diese ist sinnlich, anschaulich, individuell, und sie stellt stets nur eine Möglichkeit der Erscheinung, aber konkret dar. Andernfalls würde auch die Idee im Drama zum Abstraktum (zur Fiktion), und unserm Interesse würde der Gegenstand (das Objekt) aus den Augen gerückt, während die Gefühle des Mitleids, der Furcht, oder wie immer sie sich benennen, nur auf den Menschen, und zwar den einzelnen, das Paar, die Gruppe sich beziehen können, nicht auf den Menschen im allgemeinen, das Volk, die Griechen, die Protestanten, die Niederländer u. s. w.

Es ist auch nicht abzusehen, daß in dem Schicksal selbst eines Repräsentanten irgend einer Zeit, irgend eines Volkstums, einer geistigen, religiösen, freiheitlichen Strömung eben diese Zeit, dieses Volkstum, diese geistige u. s. w. Strömung glatt zum Abfluß komme. Mit Schillers Tell und Kleists Hermannsschlacht, beiläufig auch mit Grillparzers Ottokar ist das ja der Fall. Doch will beachtet sein, daß sich die Freiheit der Waldstätte anders als durch Tells Tat an Geßler befestigt hat, und besonders will beachtet sein, daß Schiller die Gleichheit im Schicksal des Schweizervolkes und Tells eigentlich nur unter Außerachtlassung des spezifisch Menschlichen der Tat erreichte. Denn Mord bleibt Mord, auch am Tyrannen. Cäsar bei Shakespeare fällt, und — siegt in Marc Anton

und Octavius, Brutus, im gleichen Fall wie Tell, begeht Mord und bezahlt ihn mit dem Leben. Shakespeare ist also nicht allein dem Kampf der Zeiten — des Kaisertums gegen die unterliegende Republik — im Schicksal seiner Helden gerecht geworden, er ist ihm sogar gerecht geworden unter Benutzung des offenbaren Tragischen der Tat, was er freilich selbst mehr gefühlt als gesehen, keinesfalls als Prinzip erkannt hat. Wir wollen damit nicht tadeln, daß Tell bei Schiller frei ausgeht; aber ein Größeres scheint uns doch Shakespeares Tragik, als Schillers Dramatik.

Von Kleists Hermannsschlacht hat man wiederholt bemerkt, daß die Handlung darin im Grund sehr einfach und eigentlich dürftig sei. Das ist jedenfalls richtig. Dürftig ist auch die seelische Verwicklung, Tusnelda höchstens ausgenommen. Der Grund ist: weil Kleist den Helden doch in der Hauptsache nur als Repräsentanten des die bedrohte Freiheit erkämpfenden Volkes darstellte, nicht um seiner selbst willen. Hermanns Schicksal reicht weit über die Schlacht im Teutoburger Wald hinaus. Sei es geschichtliche Tatsache, sei es nachträgliche Erfindung: das Dramatische, Tragische seines Lebens liegt im patriotischen Sieg und seinem Tod von Stammesgenossen oder Verwandten auf den Verdacht hin, die königliche Gewalt in Germanien erstrebt zu haben. Wieder sei betont, daß Kleist nicht das Recht bestritten wird, seine Sache so zu führen; allein hier handelt es sich um das Prinzip, und mit Rücksicht auf dieses muß es gestattet sein, einen Blick über das bestehende Werk hinauszutun.

Beide Male, in Tell und in der Hermannsschlacht sehen wir also das Menschliche im Schicksal der Helden von der Vertreterschaft des Volkes geradezu behindert.

Anders bei Ottokar! — Äußerlich läßt sich zwar auch das Ereignis dahin benennen, daß man sagt: Ottokar sinkt, die Macht seines Böhmen zersplittert, und auf geht Habs-

burgs Stern. Allein das ist nicht der wahre Inhalt des Dramas, auch nicht die Idee. Damit es nämlich zum Eindruck käme, daß hier das Geschick zweier Stämme ausgetragen wird, müßte Rudolf einen wesentlich andern Einfluß auf den Gang der Ereignisse nehmen. Der Ottokar stürzt, ist Ottokar selbst. Die Tatsache zum Schluß, daß Rudolf seine Söhne mit Österreich u. s. w. belehnt und, wie man sagt, die habsburgische Hausmacht gründet, entscheidet an Ottokars Schicksal gar nichts mehr. Die Belehnung könnte ja auch nach kurzer Zeit hinfällig werden. Unseres Erachtens haben zwei am Werk gearbeitet: Grillparzer, der Dichter, und Grillparzer, der Patriot. Ersterer ist zu loben, daß er das Werk in der Hauptsache auf das Menschliche gestellt, letzterer zu tadeln, daß er in der Nebensache das historische Ereignis einbezogen hat. Nicht als ob dieses nicht auch ein vollkommenes Drama geben könnte! Es soll nur gesagt sein, daß die herrschende Idee: Sturz eines Mächtigen durch sich selbst — eine zweite, die historische, nicht verträgt.

Ferner: Gesiegt haben in den langjährigen Kämpfen der Engländer und Franzosen um die fränkischen Lande letztere, und es liegt nicht fern, in Schillers siegreicher Johanna das schließlich siegreiche Frankreich zu sehen. Allein: War Johanna denn wirklich siegreich? siegreich, versteht sich, nach dem überlieferten Stoff, der, für sich gut behandelt, auch ein vollwertiges Drama geben könnte, so gut als Egmont bei Goethe? Sie war es nicht im mindesten. Sie wurde als Hexe verbrannt.

Und wie stellt sich die Sache mit Wallenstein? War es wirklich an dem, daß er sterben mußte in Verkettung mit einer politischen oder religiösen Partei? Mit nichten. Schlußergebnis des 30jährigen Krieges war notgedrungene Duldung. Wallenstein wollte nun weder dem Kaiser

dienen, noch dem Schweden nützen, er fühlte ſich nicht als Katholik und kämpfte nicht gegen die Proteſtanten als ſolche. Trotzdem der ungeheure Aufwand in Schilderung des „Zeitgrundes“! Er iſt in Wahrheit nur, Wallenſteins Verbrechen und ſeinen Sturz zu erklären. Die Idee betrifft das Perſönliche, allerdings in Schillers metaphyſiſcher Verknüpfung.

Und mit Egmont? Warum fügte Goethe die allegoriſche Schlußſzene an? Wir wiſſen es: Um zu zeigen, wie aus Egmonts Tod ein Neues, Freundliches, die Freiheit der Niederlande erblühe. Und was hat er damit erreicht? Im Grunde nichts. Egmont wird doch hingerichtet, und an den Sieg der Niederländer glauben wir auf die Allegorie hin doch nicht. Könnten wir alſo den Helden nur als Repräſentanten ſeines Volkes, den Vorgang im Drama nur als Geſchichte ſehen, ſo müßte dieſes als mißraten gelten. Ein herrliches Stück müßte es freilich ſein, den hiſtoriſchen Vorgang an einem menſchlichen Schickſal in Goethes Art dargeſtellt, ein würdiges Nebenſtück zu Shakeſpeares Cäſar. Zum Glück aber für Goethe kann das Drama auf Grund des Perſönlichen aber auch ſo beſtehen, trotzdem es nur die erſte dumpfe Hälfte ſeiner Zeitgeſchichte verkörpert.

Und Götz? Wir ſehen in ihm genau den umgekehrten Fall. Ritter Gottfried von Berlichingen mag als Vertreter der alten biedern Ritterzeit gelten, wenn er will; damit ſteht das Drama weder, noch fällt es. Maßgebend iſt ſein Charakter, der, in Gegenwirkung der Zeit, ſein Schickſal entſcheidet — beinahe, nicht ganz. Denn ſobald der Dichter den Helden auf dem Punkt hat, daß er in Gemäßheit der Zeit ſterben müßte, läßt er das Todesurteil zerreißen und ſtellt Götz für den dann folgenden Tod ausdrücklich auf den Boden des Menſchlichen: Wen Gott niederſchlägt, der richtet ſich ſelbſt nicht auf. — Der Wechſel im Intereſſe des Dichters

ist nicht allzu schwer zu begründen: Zuerst galt das Interesse Götzens Person, und so lang konnte diese, auch für den Dichter, Repräsentant der Zeit sein. Im Fortschreiten der Handlung im Drama, indem sich die Notwendigkeit herausstellte, Götzens Schicksal zur Entscheidung zu bringen, mußte es auf letzteres übergehen.

Umgekehrt, haben wir gesehen, hat Grillparzers Bruderzwist zum Agens das Gebären des Zeitgeistes aus dem Unsichtbaren, nicht in einer Handlung, sondern in einer Begebenheit, die zwar den historischen Tatsachen vollkommen gerecht wird, im Drama aber, bei dem mangelnden Anteil der Personen an ihrem Schicksal, nicht eigentlich zur Wirkung kommt. Das Stück hat das Abstraktum Zeit zur Idee und ist — mißraten, aus eben dem angeführten Grunde.

Die Summe: Ob die dramatische (tragische) Person, das Paar, die Gruppe der Personen in ihrem Schicksal dem Zeitereignis ganz oder teilweise gerecht werden, entscheidet nicht in erster Linie für den Wert und die Wirkung der Dichtung. Das Zeitereignis kann überhaupt im Drama als Idee nur bestehen, insofern es sich im Schicksal der Personen verkörpert (vollzieht). Das Schicksal kann sich aber auch mit dem Zeitereignis nur zum Teil decken, ja sogar ihm widersprechen. Ist es, daß es das Zeitereignis repräsentiert, so mag man dieses in den Begriff der Idee einbeziehen, aber, wie gesagt, mit der notwendigen Einschränkung, daß es nie selbst, für sich, als Abstraktum, Idee sein kann. Als Höchstes in dieser Beziehung hat aber zu gelten: ein historisches Ereignis, restlos ausgedrückt in einem wahrhaften Menschenschicksal, welche Gattung Shakespeare in Cäsar vorgeahnt und, wie wir glauben, Schiller in Demetrius, leider zu spät, zum erstenmal in seinem Leben beabsichtigt hat.

Es wollen nächſtdem jene dramatiſchen Fälle beachtet ſein, in denen man die Perſonen — vorerſt unausgemacht, ob mit Recht oder Unrecht — als Typus, als Vertreter eines Standes, Berufes u. ſ. w. zu ſehen gewohnt iſt, ſo zwar, daß in dieſem Typiſchen die Idee geſucht und zum Teil ſogar gefunden wird. Es fragt ſich, ob hiefür eine künſtleriſche Notwendigkeit vorliegt.

Als Vertreterinnen ihres (Prieſter-) Standes erſcheinen z. B. Iphigenia und Hero, als Vertreterin des vor der Revolution flüchtenden Adels erſcheint Goethes Natürliche Tochter, Repräſentanten des Dichterberufes ſind Sappho und Torquato Taſſo. — Allein wie viel erklärt ſich aus dieſer Vertreterſchaft für das jeweilige Schickſal der Perſonen? Alles? Man könnte glauben, ja, wenn man Torquato Taſſo als den genialen, weltfremden und darum unglücklichen Dichter, Sappho als die Dichterin anſprechen hört, die, weil ſie Dichterin iſt, darbt am Tiſch des Lebens.

Wir fragen aber: Iſt jeder geniale Dichter denn weltfremd, und, wenn er es iſt, darum unglücklich, unglücklich bis zur Selbſtzerſtörung? War Goethe es? Zeitweiſe wohl: als er ſich den unbehauſten Flüchtling nannte, den Unmenſchen ohne Zweck und Ruh. — Aber immer? Keineswegs. Er ſagte, das Leben ſei des Lebens höchſter Zweck — und fand ſich mit ihm ab, wo er es nicht genoß, ja umarmte, ſelbſt in ſpäterer Zeit. — Und Shakeſpeare? Anwandlungen heftigen Unmuts, tiefen Schmerzes über Nicht- und Mißkennen, die Zerfahrenheit der Welt u. a. finden wir wiederholt in ſeinen Werken ausgedrückt. Aber größeren Schmerz denn als Dichter erlebte er ſicher als Menſch. Überdies war ſein Leben keine Tragödie.

Zudem: Geht Taſſo denn unter? Er verſöhnt ſich, ſagt man, mit dem Leben. Die Idee des Werkes, ſchließt man wieder, iſt alſo die Verſöhnung der Dichternatur mit der Welt, auf Grund der Anerkennung der letztern ſeinerſeits. Wir haben

aber gesehen, daß sich die Idee weder so, noch so benennt, daß vielmehr eine Idee im Stück nicht zu erkennen ist, weil es Tassos Schicksal, wenigstens nicht überzeugend, zur Entscheidung bringt. Wie immer dieses sich gestalten könnte: den Ausschlag gäbe nie der Begriff „Dichter", sondern seine Natur, sein Charakter, seine Umgebung zusammen mit seinem Beruf. Die schwarzen und die heitern Lose liegen für jeden Menschen bereit, auch für den Dichter. Auf die Umstände kommt es an, welches Los trifft, d. h. zur Wirklichkeit wird.

Und wir fragen: Darbt jede Künstlerin am Tisch des Lebens, weil sie Künstlerin, selbst in höchster Auffassung des Berufes, ist? Wir wüßten nicht. Warum geriet Sappho überhaupt in den tragischen Konflikt, den sie nicht bestehen kann? Weil sie, die Dichterin, als ältere Frau den jüngeren Mann liebt. Könnte sie nicht ebensogut Königin sein und als solche dem nämlichen Konflikt erliegen? Es leuchtet doch ein, daß jede wirklich dramatische Handlung und Begebenheit im Augenblick der Entscheidung auf das Persönliche zurückspringt, wie ja auch Sappho zwar vorgiebt, als Dichterin beleidigt zu sein, in Wahrheit aber als Frau tödlich verletzt ist.

Und Hero! Gewiß, sie ist Priesterin. Davon allein stirbt aber weder sie selbst, noch Leander. Der beiden eigentliches Unglück ist, daß sie sich, trotz Heros Priesterschaft, trotz der Feindschaft des Oberpriesters gegen Abydos, lieben. Beide Tatsachen sind Hinderungen ihres Bundes und wirken real gerade wie der Montague und Capulet Feindschaft in Romeo und Julia. Hero könnte ebensogut als Priesterin — Prinzessin sein und dasselbe Schicksal erleiden. Aber ohne die Liebe ist dieses nicht zu denken.

Und Iphigenia! Wir wissen: Diana hat sie aufbewahrt, damit sie als Priesterin den Bruder rette und ihr Geschlecht von altem Fluch entsühnen helfe. Wie aber tut sie

das? Im Grund durch das Gegenteil ihrer priesterlichen Funktionen. Sie opfert nicht, also auch nicht ihren Bruder, und wenn sie sich vor Thoas Werbung auf ihr Amt zurückzieht, so ist es aus persönlichem Widerwillen vor der Vermählung und in Ahnung ihres spätern Berufes. Und wie wird sie diesem gerecht? Durch reine Menschlichkeit. Ihre Priesterschaft ist nur Sicherung ihrer Person, aus der einzig ihr Schicksal fließt.

Und wieder die Jüdin von Toledo! Könnte sie nicht, mit demselben sinnlichen Reiz, derselben Keckheit des Auftretens dasselbe Schicksal erleiden als Mädchen irgend einer damals in Spanien verpönten Kaste?

Dabei ist freilich wohl zu beachten, daß die erwähnten Tatsachen stets entweder in der Person — wie bei Tasso, bei Sappho — die Neigung zum Konflikt verschärfen, wenn nicht verursachen, oder, als Element des Lebenskreises, die Handlung begünstigen und beschleunigen, wie bei Hero und Rahel, in beiden Fällen also wie Spannung wirken; — allein das punctum saliens tritt in jeder der Erwägungen zu tage: Königtum und Bettlerschaft, Priesterstand und poetischer Beruf u. s. f. sind nur eins der Elemente, aus denen sich, in Wirkung oder Gegenwirkung der Person (des Menschlichen in der Person) das Schicksal entwickelt, — oft das herrschende, zuweilen das einzige, aber noch nicht das Schicksal, also auch nicht die Idee.

Torheit natürlich wäre es, nicht zu sehen, wie Heros Priesterschaft, Rahels Eigenschaft als Jüdin, Ahasverus' — in Esther — königliche Stellung einen viel deutlicheren Begriff gibt und viel eindringlicher, überzeugender wirkt als irgend ein allgemeiner Begriff, etwa wie ein Gelübde u. s. w. Doch steht dies jetzt nicht zur Erörterung.

Wir fragen vielmehr: Was ist, nach dem Vorausgesagten, von Faust zu halten? Er erfährt zwar Schicksale, zahlreich,

mannigfaltig, aber der Einsatz ist sein Leben, und die Entscheidung erfolgt mit dem Tod für das Jenseits! Geht das nicht über den Begriff Schicksal unseres Verstehens hinaus? — Nicht im mindesten. Es trifft ihn vielmehr vollkommen. In dieser Beziehung ist auch Faust so klar und entschieden, wie ein Drama nur sein kann — aus der besten Zeit, wie Goethe sagte —. Die zahlreichen Zweifel aller Erklärer und die unserseits gemachten Ausstellungen gehen nur das Wie im Fortschritt der innern Handlung an; denn eine innere (psychische und moralische) ist die Handlung, in der Fausts Schicksal sich vollzieht, ganz und gar, infolge der Eigenart des Vorwurfs, welche Eigenart indes durch unsere Erklärung der Idee im Drama nicht ausgeschlossen ist. Das Schwierige, Umständliche der Untersuchung bezog sich nur auf das Wie und die historische Entwicklung des Vorwurfs im Dichter und in der Dichtung.

Die Frage ist: Hat es Berechtigung, in Faust den Vertreter des Menschengeschlechtes, oder, wie auch geschehen, des modernen, oder, wie wieder geschehen, des genialen Menschen zu sehen. Wir sagen: Ja und Nein. Es begreift sich, daß, soweit sein irdisches Leben (seine Qual im engen Erdendasein, sein Sehnen und Ringen nach dem Unendlichen, sein Genuß- und Liebesleben, sein Streben in der Antike und schließlich um reale Werte) Faust nicht zuerst als Vertreter des Menschen an sich, auch nicht des modernen, genialen Menschen gelten kann und, von Goethe aus gesehen, auch sicher nicht gelten soll, sondern daß er gelten muß als der moderne, geniale Mensch mit dieser Vergangenheit, diesem Streben, diesem Bündnis, in welcher Auffassung er erst Individuum und tauglich für dramatische Behandlung wird.

Indes ist klar, daß Fausts irdisches Schicksal gewissermaßen mit dem Unendlichen verknüpft ist (durch den Prolog

im Himmel und die Schlußſzene), daß es ſich ins Ewige hinüberſpielt. Soweit alſo Fauſts *methaphyſiſches* (ewiges, überirdiſches) Schickſal in Betracht kommt, ändert ſich die Sache. Denn es iſt klar, daß — für das Gedicht — Gottes Verfahren an *einem* Menſchen ſein Verfahren ſein muß an *allen* Menſchen, ſo verſchieden die Auffaſſung in Wirklichkeit — im realen Leben und in der Geſchichte — ſein mag.

Fauſts endliches Schickſal ſtellt ſich demnach als Ergebnis dar aus einem ſtreng Individuellen: ſeinem irdiſchen Leben —, *und einem abſolut Typiſchen:* dem Verfahren Gottes mit Menſchen ſchlechthin.

Die Schwierigkeit in Erklärung des Fauſtgedichtes liegt im Nachweis des ſchließlichen Ergebniſſes — *nicht* aus der Liebe Gottes, wohl aber aus Fauſts Leben, deſſen innere Entwicklung ſein (irdiſches) Schickſal iſt, an dem eben vieles unklar, unſichtbar, unfaßbar iſt und bleibt, weshalb, wie in der Einleitung geſagt wurde, nie etwas darüber auszumachen ſein wird, auszumachen natürlich etwas zeilenmäßig Korrektes, allſeitig Befriedigendes.

Für uns iſt wichtig, daß die Idee in Fauſt ohne Zweifel ſein Schickſal betrifft, und zwar das Schickſal κατ' ἐξοχήν. Die Frage darnach wird ſofort, ehe die Handlung auf Erden beginnt, geſtellt, im ganzen Verlauf iſt es Gegenſtand des Ringens, mit ſeiner Entſcheidung iſt das Drama zu Ende.

Ein Typiſches als dramatiſche Idee kann alſo nur das metaphyſiſche Schickſal des Menſchen ſein. Unſeres Wiſſens iſt das nur einmal, in Fauſt, beregt.

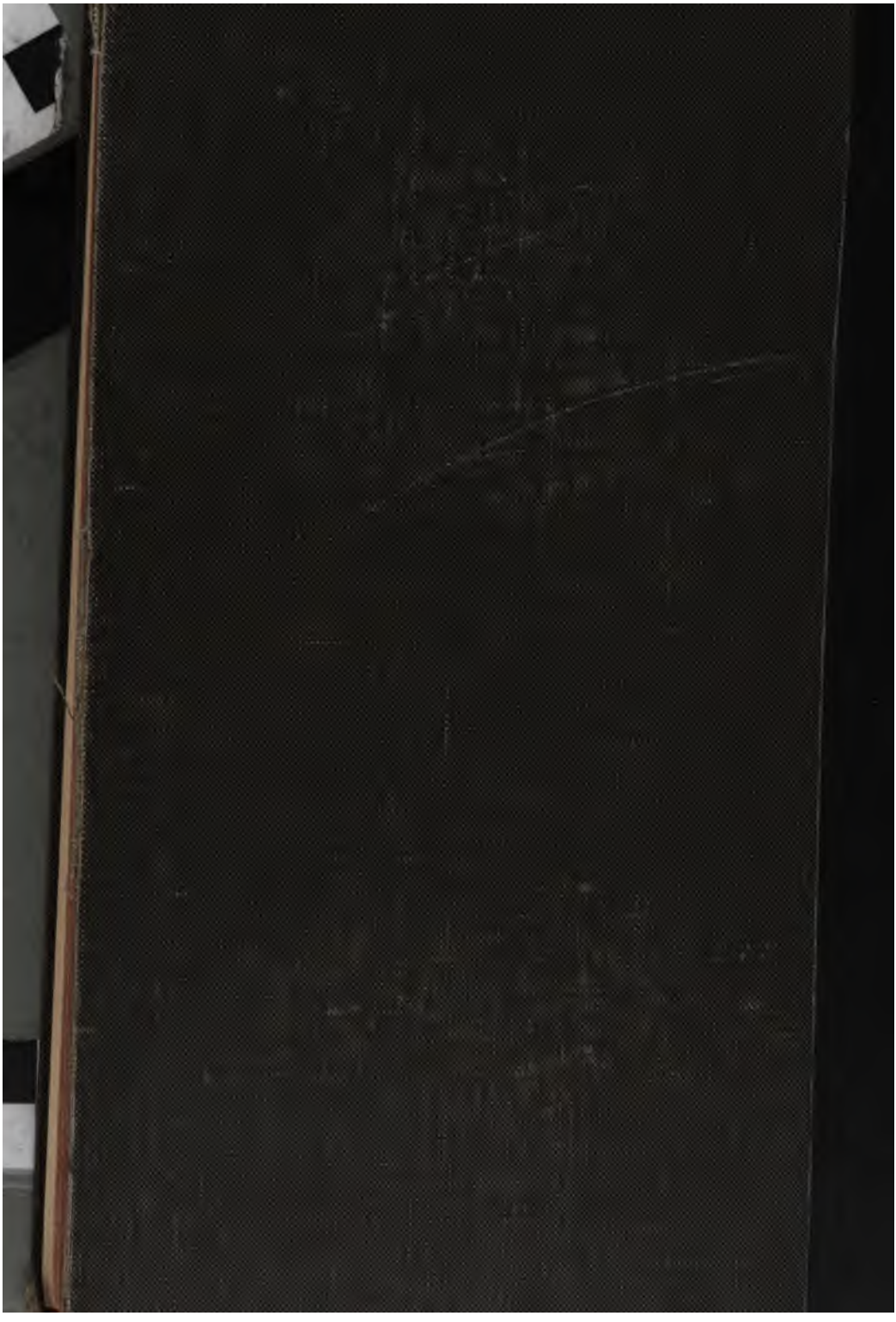
Wenn wir alſo einerſeits alles abweiſen — mit Recht, wie gezeigt wurde —, was über den Begriff der Idee als menſchliches Schickſal *hinausgeht*, ſo müſſen wir wiederum in jedem Fall einen *Mangel*, einen *Unwert* des Dramas feſtſtellen, in dem dieſem Begriff nicht *genügt* wird.

Dabei mag unterschieden werden, ob das Schicksal sich zwar nominell vollzieht, aber nicht mit der nötigen Realität — Wahrheit, Gesetzmäßigkeit —, oder ob es überhaupt, auch nominell, nicht zum Abschluß kommt. Da sich aber beide Fälle im Eindruck nicht unterscheiden — was in der Poesie sich nicht lebendig erweist, ist nicht — wollen wir die Unterscheidung äußerlich nicht festhalten. Wir nennen also als Dramen, die dem Begriff der Idee als menschlichem Schicksal nicht ganz nachkommen: Goethes Tasso, seine Stella, Schillers Don Carlos, Grillparzers Bruderzwist und Libussa, Kleists Amphitryon. Die Gründe dieser Fälle sind so verschieden als diese selbst, und es wurde über sie betreffenden Orts so ausführlich gehandelt, daß hier der Erwähnung nichts beizufügen ist.

Schließlich möge gestattet sein, auf die Frage zu antworten, ob nach unserem Begriff der Idee die Erfindung eines Dramas aus der Idee möglich sei: Warum nicht? Wenn die Idee im Dichter nur lebendig ist, wird sie sicher ein Schicksal zur Verkörperung gewinnen. Darauf kommt es an. Die Möglichkeit sehen wir erwiesen in Grillparzers Sappho, im Traum, in seinem Lustspiel Weh dem, der lügt! —, in Kleists Kätchen, in Goethes Geschwistern, seiner Iphigenie und den historischen Stücken, die hiefür eigens benannt wurden.

Eine Einschränkung unserer Erklärung lassen wir überhaupt nur gelten jenen Schicksalstragödien gegenüber, deren Geschehen der Mensch als freies, sich selbst bestimmendes Wesen nicht erträgt. Den meisten gegenüber fehlt uns ja an und für sich der Glaube: das Schicksal darin offenbart sich nicht als Wahrheit, überzeugt uns nicht. Sei es aber, daß ein derartig erdrückendes Schicksal sich uns aufzwingt, wie namentlich in Kleists Schroffensteinern, so findet der Begriff tatsächlich seine Grenzen an der Natur des Genießenden. Dafür gehört er der Kunst an, welche die Freiheit unserer Emp-

findung nie aufheben darf. Gegen diese Einschränkung wird auch keine Theorie aufkommen, wie auch Schiller in Theorie und Praxis nicht gegen sie aufkam.

Was die Offenbarung der Idee, die Darstellung — nämlich als Wahrheit im Geschehen und zur Wahrheit im Eindruck — angeht, läßt sich absehen, daß sich Gesetze hierüber wohl aufstellen lassen, daß sich diese aber in der Hauptsache als Gesetze der Plastik im Drama darstellen, die ein Kapitel moderner Dramatik für sich sind. Soweit sie direkten Bezug auf die Idee haben, wurden sie gegebenenfalls ausführlich behandelt.

Jedenfalls dürfte nunmehr feststehen, daß unsere Erklärung der Idee im Drama der Sache aller klassischen Dramen, also wohl der dramatischen Poesie überhaupt gerecht wird, eine Erklärung, die, wenn sie schon nicht Hals und Kopf haben kann, doch Hand und Fuß haben soll.